

# literal

Latin American Voices

From  
Comala to Houston  
**Monsiváis** ▶ Me fui de *Comala*  
porque mi padre **vivía en Houston**

Jay Mitsche • Sebastiaan Faber ◀ On Hispanism

Cruz Diez: Metamorfosis del color • Elizabeth Corral sobre Sergio Pitol

Yvon Grenier: Vlady, An Outsider at the Crossroad / Pintura y poder

▶ Fotografía: León Darío Peláez / Gloria Posada: Pintura colombiana contemporánea



Juan Álvarez • Hernán Bravo Varela • Adolfo Castañón • Alberto Chimal • Tomás Harris • Rose Mary Salum  
• Francisco Segovia • Claudette Williams



# consultech **network** services, Inc.

770 South Post Oak Lane, Suite 300 Houston, TX 77056

*Your I.T. service company  
at the tip of your hand.*



*"Your I.T."*

**Onedia Broussard**  
Business Development Director



Office: 281.397.4553

Mobile: 713.409.9508

Fax: 281.397.4554

obroussard@consultech.biz

**[www.consultech.biz](http://www.consultech.biz)**

## YOUR FINANCIAL LIFE GOES BEYOND STOCKS AND BONDS. SHOULDN'T YOUR FINANCIAL STRATEGY DO THE SAME?

How do you see your financial life? Your investments are there. Your retirement here. Your banking way over there. Seen separately and managed separately, your financial life can only take you so far. Now there's a way to go beyond those limits.

Introducing Total Merrill<sup>SM</sup>. At its heart is a powerful premise: your money works harder when it works together. A Merrill Lynch Financial Advisor will look at your financial life in total and deliver customized solutions to help you reach your goals.

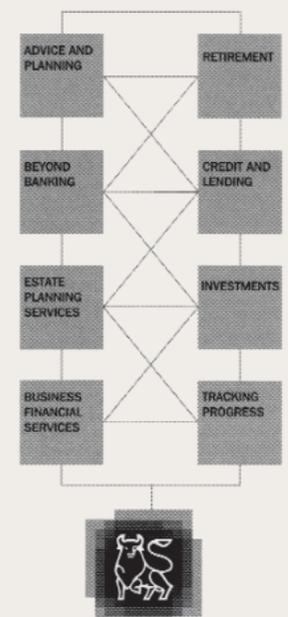
We understand there's more to your financial life than just investing in stocks and bonds. Whether you're protecting your estate, financing your home, looking to generate income or fund a business, we'll work with you to develop innovative strategies that take into account every facet of your financial life.

Total Merrill. We see your financial life in total<sup>SM</sup>. We help you reach your goals.

**TO MAKE YOUR MONEY WORK HARDER BY WORKING TOGETHER,  
CONTACT A MERRILL LYNCH FINANCIAL ADVISOR TODAY OR VISIT [WWW.ASKMERRILL.ML.COM](http://WWW.ASKMERRILL.ML.COM)**

**1-800-603-3113**

**MERRILL LYNCH  
5065 WESTHEIMER, SUITE 1200  
HOUSTON, TX 77056**



**TOTAL MERRILL<sup>SM</sup>**

# L I T E R A L

**Founder and Director**  
Rose Mary Salum

**Editor-in-Chief**  
David Medina Portillo

**Contributing Editors**  
Debra D. Andrist  
Adolfo Castañón  
Álvaro Enrígue  
Malva Flores  
Guadalupe Gómez del Campo  
Yvon Grenier  
T. G. Huntington  
Estela Porter-Seale  
Maarten van Delden

**Associate Editors for English-language**  
T. G. Huntington  
José Antonio Simón

**Contributing Translators**  
T. G. Huntington  
Beth Pollack  
Estela Porter-Seale  
Daniel Shapiro

**PR and Marketing Direction**  
Silvia Tanus de Kuri

**Assistant Editor**  
Wendolyn Lozano Tovar

**Art Direction and Graphic Design**  
Snark Editores S.A. de C.V.

**Assistant Graphic Designer**  
María Fernanda Oropeza  
Loris Simón S.

- **Editorial Offices**  
Literal. Latin American Voices  
770 South Post Oak Lane, Suite 530  
Houston, TX 77056
- **Subscriptions**  
Please fax a request: 713/ 960 0880  
Phone: 713/ 626 14 33  
E-mail: info@literalmagazine.com
- **Distributors in the US and México**  
Ingram Distributor  
Ubicuity Distributors  
DeBoers Distributors
- **Distribución en locales cerrados:**  
Publicaciones Citem,  
Av. del Cristo 101, Col. Xocoyahualco,  
Tlalnepantla, Edo. de México  
Tel.: 5238-0260
- **Distribución en librerías:**  
Comercializadora Alieri,  
Censos 22, Col. El Retoño, México, D.F.,  
Tel.: 5672-0523
- **Responsable de circulación y distribución a nivel nacional:**  
Comercializadora Alieri,  
Censos 22, Col. El Retoño, México, D.F.,  
Tel.: 5672-0523

Opinions expressed in signed articles are those of the authors and do not necessarily represent the opinions of Literal, its directors or editors. The magazine does not accept responsibility for the advertising content. The editors reserve the right to make changes in material selected for publication to meet editorial standards and requirements. No parts of this magazine may be reproduced in any manner, either in whole or in part, without the publisher's permission. Request for permission should be made in writing to the magazine. Literal does not assume responsibility for original artwork. Unsolicited manuscripts and artwork are accepted but will not be returned unless accompanied by SASE. ISSN Number: ISSN 1551-6962. Federal Tax Exemption No. 45-0479237.  
Certificado de derechos de autor: en trámite. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite.

"All that is solid melts into air"—Karl Marx's famous dictum about modernity is perhaps truer today than ever before. This issue brings together three essays about the problems of culture, identity and history in the Spanish-speaking world that probe key aspects of the ever-fluctuating reality by which we are surrounded. Carlos Monsiváis presents in evocative fashion the transformation of Mexican culture—typically thought of as marked by its adherence to tradition—into a culture of migration, a transformation so deep that even those who remain behind have become migrants in a psychological or spiritual sense. Jay Mitsche Sepulveda explores the uncertain position of Hispanics and Latinos in the United States—*Hisptinos* he calls them—resisting assimilation but unable to overcome the splintering of their identity into separate national groups. Sebastiaan Faber examines the fierce, unresolved debates about the Spanish Civil War, showing how these disputes are symptoms of the shattering of traditional scholarly and journalistic notions of rigor and objectivity in an era of information overload. But the collapse of old certainties also offers new opportunities: for expanding the reach of tolerance, according to Monsiváis; for "fresh thinking," in the words of Sepulveda; and for a new, less rigid concept of historical truth, according to Faber.

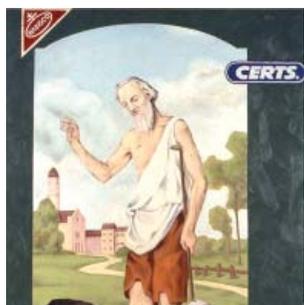


"Todo lo que es sólido se disuelve en el aire". La famosa sentencia de Carlos Marx acerca de la modernidad es quizá más cierta que nunca. Esta edición lleva consigo tres ensayos sobre los problemas de la cultura, identidad e historia en el mundo hispanoparlante que indagan aspectos cruciales de la realidad siempre fluctuante que nos rodea. Carlos Monsiváis presenta, de manera sugestiva, la transformación de la cultura mexicana—generalmente concebida y marcada por su apego a la tradición— en una cultura emigrante, una transformación tan profunda, que aún aquellos que han permanecido en su lugar de origen, se han transformado en inmigrantes en un sentido espiritual y psicológico. Jay Mitsche Sepulveda explora la posición incierta de los hispanos y latinos en Estados Unidos—*hisptinos*, los llama— resistiendo a la asimilación pero incapaces de sobreponerse al desgarramiento de sus identidades en distintos grupos nacionales. Sebastiaan Faber examina los feroces debates aún no resueltos de la guerra civil española, mostrando cómo estas disputas son síntomas de la devastación de las tradicionales nociones de rigor y objetividad académica y periodística en una era inundada por la información. Pero el colapso de las viejas certezas también ofrece una oportunidad para ampliar la tolerancia, según palabras de Monsiváis, "para un pensamiento fresco", en palabras de Sepúlveda y, por un nuevo concepto menos rígido de una verdad histórica, de acuerdo con Faber.

w w w . l i t e r a l m a g a z i n e . c o m

# C O N T E N T S

3. ME FUI DE COMALA PORQUE MI PADRE VIVÍA EN HOUSTON  
Carlos Monsiváis
9. VLADY: PINTURA Y PODER / PAINTING AND POWER  
Yvon Grenier
17. FROM LAKE OF DREAMS  
Tomás Harris
18. SERGIO PITOL. REFLEJO Y VARIACIONES: *El tañido de una flauta*  
Elizabeth Corral



22. HISPTINOS: WHEN THE BLIND VISIONARIES STRIKE AGAIN  
Jay Mitsche Sepulveda
25. THE TRUTH ABOUT SPAIN: AMERICAN HISPANISM  
Sebastian Faber
29. TWO POEMS  
Hernán Bravo Varela
31. CARLOS CRUZ DIEZ. INTERVIEW / ENTREVISTA  
Rose Mary Salum
36. GUSTO DE CONOCERLO  
Alberto Chimal
39. BALADA DEL EXTRANJERO  
Glenn Gallardo
41. DÍAS DE COMUNIÓN. FOTOGRAFÍA  
León Darío Peláez
42. LA PRIMERA COMUNIÓN (FRAGMENTOS)  
Adolfo Castañón

47. ENCRUCIJADAS. ENTRE PALABRA Y ARTE  
Gloria Posada

## LIBROS

50. *Our live are the rivers*, de Jaime Manrique  
Juan Álvarez
50. *Entre los espacios*, de Rose Mary Salum  
Claudette Williams
52. *La alcayata*, de Jorge Brash  
Francisco Segovia

# ME FUI DE COMALA PORQUE MI PADRE VIVÍA EN HOUSTON

► CARLOS MONSIVÁIS

*El siguiente texto es fragmento de una conferencia dictada por Monsiváis en Rice University el 4 de abril del 2007. La visita fue organizada por los departamentos de lenguas de la Universidad de Rice y la Universidad de Houston, bajo la dirección de Maarten van Delden y Marc Zimmerman, respectivamente. Además de Literal, Latin American Voices, participaron en la organización el Consulado General de México en Houston y varios programas de la Universidad de Houston: CMAS, WCL y La Casa Publications.*

Me fui de Comala porque me dijeron que era en Los Ángeles, Houston o Chicago, donde vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.

A pesar de las políticas racistas, los acosos, las amenazas y los asesinatos, la integración de América Latina con Estados Unidos tiene que ver estrictamente con un orden laboral y es este orden laboral el que está proporcionando los elementos de la legitimidad y de la legalidad de estos mexicanos en Estados Unidos.

Algo se conoce del sistema de viajes de los migrantes en estos años. Del rancho —que es el tedio o el miedo redimido por las sensaciones periódicas de importancia— a la ciudad donde el anonimato es sinónimo de la clandestinidad. De la ciudad pequeña a la obtención de miedos como pecados ignorados y libertades desconocidas. De la mirada fija en ensoñaciones a la rudeza de las oportunidades. Del goce del aprendizaje del inglés al recuerdo de los cielos azules y las regiones límpidas. De la familia tribal a la familia nuclear. De la numerosa descendencia a la descendencia que se ajusta al tamaño del departamento pequeño. De la intolerancia que aborrece lo distinto a la tolerancia que se inicia como resignación ante las conductas ajenas que no se pueden modificar. Del ágora creado en un patio de la vecindad al saludo apresurado de un condominio. De las veladas familiares al autismo televisivo donde la comunicación se da a través de las reacciones a aquello que se mira. De la protección violenta

de la honra a la defensa a veces violenta del derecho al adulterio. Del aprecio idolátrico de lo moderno a la nostalgia por lo tradicional —siempre que se garantice que esa nostalgia es moderna—. De la imposibilidad de concebir las religiones no católicas a la conversión a una fe desconocida como otras de las migraciones posibles.

En la experiencia de los migrantes su matriz formativa es la novedad de las esperas. Ya son expertos en aguardar la lluvia en tiempo de sequía y en aguardar la sequía en tiempos lluviosos. Aguardar la solución de un trámite agrario o la llegada del candidato. La respuesta eternizada a las demandas judiciales. Ahora esperan en los autobuses que van a la frontera, esperan en la línea, esperan la obtención del trabajo, esperan el trabajo que sea, esperan el transporte y la vivienda y los documentos migratorios. Y mientras lo hacen diseñan mentalmente sus casas o departamentos definitivos.

Todo parece alternativamente accesible e inalcanzable. Todo se crea a la mano gracias a la voluntad del trabajo y la suspensión de la incredulidad. En México nada podría ser nuestro; aquí sí. No es siquiera indispensable que la realidad demuestre lo contrario porque la realidad es también un asunto de percepciones y para demasiados de estos migrantes, lo que pierden en México es la esperanza de que algo sea suyo. El indocumentado —el espalda mojada, como se dijo alguna vez; el ilegal, como se dice ahora— para señalar la distancia entre el trabajo extraordinariamente fatigoso y la negación de los derechos que ese trabajo debía garantizar, usa la táctica inesperada: venera las costumbres de las que se aparta para mejor sacudirse los hábitos que le dificulta su pertenencia al entorno hostil.

Esta podría ser la oración de inmigrante:

Te doy las gracias Virgencita de Guadalupe porque me permites ser el mismo de siempre aunque, eso sí (no sé si te has fijado, Santa Patrona) mucho más tolerante hacia lo que no entiendo ni comparto; capaz de serte fiel a ti que eres la nación, aunque

*En México nada podría ser nuestro; aquí sí. No es siquiera indispensable que la realidad demuestre lo contrario porque la realidad es también un asunto de percepciones y para demasiados de estos migrantes, lo que pierden en México es la esperanza de que algo sea suyo.*

*Y un día, los únicos monolingües serán, si se dejan, los anglos. Son extraordinarias las contribuciones de la América Latina, de los mexicanos, de los dominicanos, colombianos, ecuatorianos, guatemaltecos, nicaragüenses, argentinos, hondureños y sigue la lista.*

ahora yo sea pentecostal, testigo de Jehová, bautista o mormón decidido a no cambiar aunque mi aspecto sea tan distinto y tan atento ahora a los blogs y al internet, en donde todavía no te apareces madrecita. De donde se desprenden las noticias que nunca pensé que me apasionarían, porque nunca pensé que me apasionara lo que no tiene nada que ver conmigo.

Te lo juro, Virgencita, soy el mismo de siempre aunque ya ni en el espejo me reconozco.

El campesino de Sinaloa contempla durante horas los alambres que lo separan de la tierra prometida. Y la construcción de un muro que por lo pronto es el anuncio de un muro que sólo será posible si lo construyen, entre otros, el campesino de Sinaloa, que contempla la frontera que debe atravesar para construir el muro que le impedirá atravesarlo. Ahí, al alcance de su astucia están el trabajo, los dólares y la prosperidad hasta ahora tan inconcebible. Para el inmigrante la tradición es aquello que ha vivido y lo que viene es la tradición desconocida, aunque sea con las mismas personas y haga lo mismo de siempre. Porque no es lo mismo oír al padre de familia en el pueblo donde uno no tiene escapatoria a oírlo en el departamento en donde le puede decir que ya tiene que irse. Y las máquinas extraordinarias que ahorran tiempo, vidas enteras, eso le apasiona, ahorrarse una vida, no gastarla como las generaciones de sus ancestros que decidieron pasar en el trabajo el tiempo que podrían haber ahorrado si se hubieran puesto de acuerdo con la tecnología y esas máquinas que comunican a los usuarios con el futuro.

La señora burguesa camina por el *mall* de Tijuana y se regocija por haber escapado para siempre de los mercados aunque el *mall* tampoco la convence: si los precios están en pesos, algo está mal. Esos precios le tocaron a su mamá a ella ya no; todo lo encarga por teléfono y la semana que viene ya lo hará por Internet. Pedir las cosas por Internet es tener otras cosas, de eso está segura. Se acabaron las cacerías de vegetales y frutas y escobas y jabones y "aroma popular" que así le dice ella a la resistencia a los desodorantes. Adiós a los regateos y a los empujones. No nada más encuentros desagradables, el *mall* es otra cosa, es un invento de los gringos, no de los mexicanos que tenían un dios Chac Mool, eso es falso y por eso su atmósfera es gringa y los productos son gringos y si la clientela no es gringa, con lo cual el contexto ya no funciona, está a medio camino entre lo monolingüe y lo bilingüe. Y a medio camino entre lo monolingüe y lo bilingüe está su conciencia, su

corazón, su pensamiento y su grado de escolaridad. El *mall*, virtud de la globalización, es una de las catedrales del nuevo siglo fronterizo.

El joven no está muy seguro de su manejo de la historia patria. Está seguro de lo suficiente, ni un dato más; no cruza las fronteras con una carga de datos inútiles. Para qué saber en qué año murió el cura Hidalgo, qué caso tiene enterarse del nombre del cura Matamoros y, viéndolo bien, quién era el cura Matamoros. El día que quiera enterarse, allí está el Internet. Y se acuerda entonces de los conocimientos que le transmitió la familia que eran de historia, pero de historia de la propia familia. Una historia restringida porque los bisabuelos nunca hablaron una sola palabra y de seguro que hubo un bisabuelo, no me puedo imaginar a una familia sin un bisabuelo. Aunque, pensándolo bien quizá no hubo un bisabuelo; ya una familia con abuelo es un lujo genealógico. Mientras se resignan, no es demasiado su conocimiento documental, aunque quién le quita su bagaje de bolero, sus canciones rancheras, onda grupera, y canciones del *hit parade*. Porque las canciones del *hit parade* no arraigan y en materia deportiva, su sabiduría es infinita. Todas esas certidumbres y esos recuerdos ni modo de dejarlas en casa y si los lleva consigo es porque al atravesar la frontera sin las vivencias es como irse para siempre a quién sabe dónde. Las vivencias son su conciencia eterna. Uno tiene pasado si lo recuerda, si no, disponer del futuro es como cercenarse.

#### **La frontera**

Los adolescentes de los barrios pobres en la ciudad de México, en Guadalajara, en Monterrey, se la pasan soñando en irse a la frontera: Los Ángeles, Nueva York, Houston, Dallas; tal vez Canadá, Montreal, Toronto, Ottawa. Uno de ellos ha pensado en decir que es un perseguido porque le dijeron que con eso consigue su arraigo en Canadá. Pero la verdad no le quedan esos modales y no quiere seguir porque a lo mejor le gustan esas costumbres. Las oportunidades siempre están fuera, ni hablar. Y a ellos les entusiasma saberse a punto del viaje. Esa es una característica de lo que vive. Las oportunidades están fuera; dentro, quedan las resignaciones y las frustraciones que son un modo bastante alérgico de vivir las oportunidades. Pueden irse mañana o dentro de un mes. O en un año o nunca. Pero tratándose de preparativos psicológicos, todo lo que viven es frontera. Más allá de su vida cotidiana y de la existencia de sus padres, que nunca se cansan de tener lo mismo y por eso son sus padres, los antepasados

*...el prejuicio contra los migrantes, decía yo, se modifica en los países latinoamericanos conforme se aclara el anacronismo de las sociedades, la rural y la urbana. Todavía en la década de los años sesenta persiste muy sensible y audible el resentimiento enderezado hacia los que luego se contaminan del idioma y las costumbres de los gringos.*

y los ancestros directos, se distinguen porque siempre hacen lo mismo.

Empieza lo otro, lo desconocido, los adolescentes se aficianan a lo otro y le dedican tardes y noches enteras a contarlo. “¿Te das cuenta? En un día podemos estar en la frontera. Tantas ganas de irme que es como si nunca hubiera vivido aquí. ¿Te has fijado cómo lo que deseas se te acerca?”

Y un día, los únicos monolingües serán, si se dejan, los anglos. Son extraordinarias las contribuciones de la América Latina, de los mexicanos, de los dominicanos, colombianos, ecuatorianos, guatemaltecos, nicaragüenses, argentinos, hondureños y sigue la lista. Aunque no estoy seguro de que Ruanda pertenezca a América Latina... El desarrollo en América Latina ha renovado, paulatina o vertiginosamente —pero siempre de modo profundo— las costumbres de sus países. Entre las evocaciones de los que se quedan está la fantasía del haberse ido; están los migrantes que se quedaron, que es la especie más rara desde el punto de vista de la mentalidad pero no desde el punto de vista de la afición. Han ampliado los límites de la tolerancia y sobre todo el derecho al uso de las libertades. En una historia próxima de México y de América Latina se tendrá que ver cómo la historia social de tolerancia y de búsqueda de la justicia social mucho depende de los migrantes. Han impulsado la familiaridad con la tecnología y con las costumbres diversas. Han trastocado en muy buena medida la apariencia de la gente en las regiones de donde provienen. Se pasa con celeridad del “cómo te atreves a ponerte eso, qué no te da vergüenza”, al “ahora que vuelvas me traes unas camisas y unos pantalones como los tuyos. ¡Ah! y no se te olviden unos lentes grandotes”. Han acercado el futuro inevitable por vía de los ejemplos en las familias. Las familias de los no migrantes han empezado a migrar en sus costumbres o han continuado migrando. Y esto es parte de la civilización, pero parte también y muy radical, del ejemplo de los migrantes. Siempre conviene destacar (y destacar aunque no convenga) las aportaciones económicas, las remesas. Esos 20 o 24 mil millones de dólares enviados a México cada año. Cantidad que suman los 16 mil millones registrados por el Banco de México y el cálculo de lo que se da en regalos y en efectivo.

La aportación vitaliza pueblos y ciudades pequeñas, fortalece en amplia medida a los países y a la economía

de muchos presidentes municipales que se encargan de su aplicación. Consolidan la unión familiar y las redes amistosas y da idea de la migración como de la gran comunidad imaginada. “A mí háblame en cristiano y como ya estoy aprendiendo inglés, háblame en los dos idiomas”. A este proceso, durante una larga etapa, se respondió desde los prejuicios del tradicionalismo, la prevención moral y la imitación extra lógica —término que ya nadie usa pero que durante medio siglo no dejó de propinarse a la menor oportunidad.

Pero el prejuicio contra los migrantes o pochos (como se dijo hasta que alguien se preguntó de dónde venía esa palabra y, como en los numerosos simposios que se armaron nadie supo aclarar de dónde venía, se dejó de usar *pochos*, no fuera a ser que se tratara de una palabra subversiva); pero el prejuicio contra los migrantes, decía yo, se modifica en los países latinoamericanos conforme se aclara el anacronismo de las sociedades, la rural y la urbana. Todavía en la década de los años sesenta persiste muy sensible y audible el resentimiento enderezado hacia los que luego se contaminan del idioma y las costumbres de los gringos. Esa renuncia a lo nuestro que deja de entenderse si se toman en cuenta elementos como “ponerse al día, comodidad y sentirse a gusto”. En *Ulises criollo* José Vasconcelos habla del gusto que le dio darse un *shower*. Dice: bañarse de pie, cómodamente, no traiciona mi identidad ... (No dice eso, pero supongo que lo dijo; además, no está aquí para contradecirlo). En *Al filo del agua*, en un momento extraordinario de una novela extraordinaria, Agustín Yáñez habla en contra de los norteros que llegan. Esta es una actitud situada en 1909, pero aún vigente 50 años más tarde. En la década de los sesenta se critica con regocijo a los fugitivos del control comunitario y familiar de sus vidas cuando la migración era sobretodo rural. Ahora está tan diversificada que ya en muchos casos no admite el uso de la idea del control comunitario.

“A mí háblame en cristiano”, la expresión tan socorrida en la primera mitad del siglo XX en México, desborda la burla social y religiosa enderezada contra aquellos que al volver al pueblo prodigan frases en inglés y ostentan las actitudes y el guardarropa que deforman nuestra identidad. Esto sin advertir que la identidad que no se transforma deja de ser identidad, y se vuelve, si se quiere, pieza del museo de la identidad. Un caso, en este sentido típico, es el de Tin Tan, a

*Se acepte de modo crítico o se le resista con fanatismo, este juego con la modernidad marca dramática o trágicamente a las naciones. Migrar a otras costumbres y migrar a otros espacios es la forma de la tolerancia. Puede uno quedarse si quiere en su lugar de origen pero no puede hacer de su lugar de origen el origen de su punto de vista.*

quien yo he llamado el primer mexicano del siglo XXI. Y lo he designado así porque es el primer mexicano que usa sin sentimiento de culpa, con naturalidad y por razones de comodidad lingüística, el spanglish que —se quiera o no— es una presencia inalterable, mucho más dentro de la burguesía de la ciudad de México, que si no habla en spanglish cree que es mexicana. Tin Tan lo hace de una manera extraordinaria y avisa de lo que ya es inevitable y lo que será inevitable en las siguientes décadas.

Pero la academia de la lengua que existía le prohíbe a Tin Tan que siga usando el spanglish y le quita la identidad del pachuco o la vestimenta de pachuco y sólo le dejan el uso del spanglish en sus presentaciones teatrales.

Y en esta línea, por el influjo de los ritos donde se fijan los recuerdos, antes de que los borre, los desvirtúe, los afirme, los recree o los haga válidos el sentimentalismo, las comunidades latinas o hispánicas quieren reconciliarse con lo más obstinado de sus recuerdos; esas génesis de las lealtades que además van cambiando. Los recuerdos de ahora no tienen que ver con los de hace 50 años. Hay siempre una carrera de relevos en donde cada generación le entrega sus recuerdos a la generación siguiente y ésta los olvida o los edita junto con los propios. Y así va la vida, porque nadie tiene tanta memoria. Y por eso suelen actuar las peregrinaciones más que vivir su devoción por las creencias. (Lo vi y no lo creía... En Jalisco querían hacer un concurso de peregrinaciones para ver cuál era la más piadosa. Tuvieron que convencerlos de que esto era una blasfemia).

Atardeceres aldeanos, música donde el romance o el espíritu de la fiesta hacen de un género de música popular un centro ceremonial. Eso me ha pasado en California yendo a los encuentros de onda grupera. Son centros ceremoniales. Los pueden presentar como quieran pero están viviendo una ceremonia en la que, en lugar de la danza del venado, bailan la redoba o lo que esté a su alcance. La idea del centro ceremonial se preserva aunque los ritmos y las actitudes coreográficas sean muy distintas...

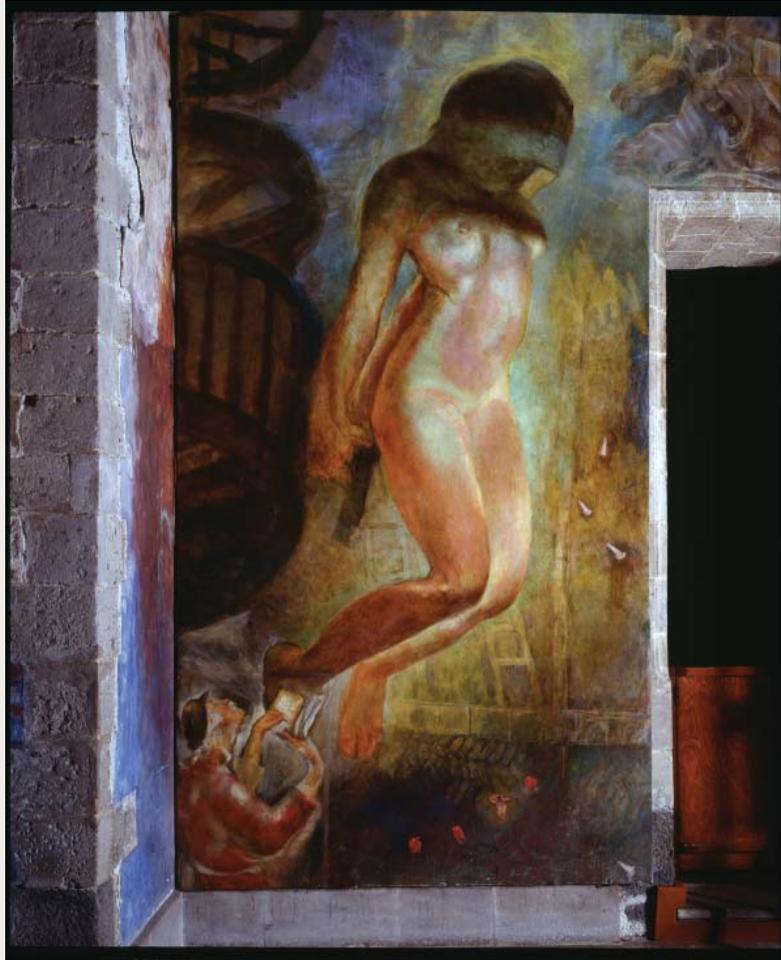
*A tu tío, el que no ha querido salir del pueblo, si lo ves, no lo reconoces, está igualito.*

Debido a las migraciones, la provincia, término siempre peyorativo, se convierte en las "regiones" y el

aislacionismo pierde su razón de ser. Lo que hay ahora es un aislacionismo dislocado que se ha ido arrinconando y una migración mental, cultural, física y social de primer orden. México se ha vuelto un país de migrantes aunque muchos no se muevan de su sitio, pero la idea de migración es la que campea y la que dirige, lo que en este momento es la vida nacional. "Si no migras te quedas solo", esa pareciera ser la constante. A los incessantes cruces de frontera se les debe el amortiguamiento de numerosas explosiones rurales y en gran medida urbanas, también a las migraciones masivas. El que se queda y el que se va descubre en su doble tierra la prometedora; aquella que se dejó y aquella que se alcanzará. Los millones de personas de la América Latina de fuera y la América Latina de dentro verifica la velocidad o la tardanza de sus transformaciones. Y esto se ha intensificado con la globalización y se ha aclarado todavía más con la presencia creciente de Internet y la tecnología digital. Aquellos que no están al tanto, los que no usan Internet, se quedan en la tierra, estén en donde estén. El abismo digital es la prohibición de las migraciones. Sin jamás reconocerlo explícitamente, las sociedades de América Latina le adjudican a las migraciones una parte esencial de su adaptación a la modernidad forzada o voluntaria. Se acepte de modo crítico o se le resista con fanatismo, este juego con la modernidad marca dramática o trágicamente a las naciones. Migrar a otras costumbres y migrar a otros espacios es la forma de la tolerancia. Puede uno quedarse si quiere en su lugar de origen, pero no puede hacer de su lugar de origen el origen de su punto de vista. No puede transformar la vida en un lugar en su esquema ideológico. Y esa des-territorialización ideológica, política, cultural y moral, está marcando lo que se está viviendo. 🇺🇸



## VLADY ▶ An Outsider



### at the Crossroad

In his painting *La inocencia terrorista* (1982), erotic, humanistic and political impulses are irremediably intertwined in the representation of an ill-fated and possibly irrational quest for recognition and liberty. Painting constitute a language that is exceptionally well suited to capture an essential dimension of politics (and before that, religion): the quest for absolute, the absolute enchantment of that quest, and the absolute certainty of the fall.

En esta pintura *La inocencia terrorista* (1982), los impulsos eróticos, políticos y humanistas están irremediablemente entrelazados con la representación de una mal augurada y posiblemente irracional búsqueda de libertad y reconocimiento. Pintar constituye un lenguaje excepcionalmente apto para captar una dimensión de la política (y antes que eso, de la religión): la búsqueda del absoluto; el absoluto encanto de esa misma búsqueda y la absoluta certeza del fracaso.

## POWER AND PAINTING / PINTURA Y PODER

### ► YVON GRENIER

*Traducción de Estela Porter-Seale*

Mexico has historically been a rich laboratory to study the linkages between art and politics. For good or bad, political art is probably the best known Mexican art outside of Mexico.

And yet, one of the most interesting case of a political-ly committed artist is usually overlooked, even in Mexico: the case of Mexican painter Vladimir Kibaltchich, better known as *Vlady* (Petrograd, 1920 - Mexico city, 2005).

Vlady is an interesting case for numerous reasons. To begin with, he is, in my own amateurish and subjective judgment, as great a painter as any of the best known Mexican painters of his generation. But more to the point I am making here, his art offers an inspiring contrast to the two main artistic currents of his time: to simplify, the didactic political art of the Muralists on one hand, and the non-explicitly political and non-figurative art of their successors, on the other hand. Vlady was an outsider, both artistically and politically, who nonetheless found himself at the intersection of the artistic, cultural, intellectual and political fields in the second half of twentieth century Mexico. His work and itinerary represent a unique vantage point from which to examine what Tocqueville called *les passions générales et dominantes* of his time. Finally, many of Vlady's "political" paintings (he would not call them this way: I do) constitute powerful illustrations of how far an artist can go working with political themes while exploiting to the fullest both the enchanting and the dystopian possibilities of art.

#### **In and Out. An Outsider at the Crossroad**

The son of Belgium-born Russian writer and dissident Victor Serge (1840-1947), Vlady emigrated from France to Mexico with his father.

He became a Mexican citizen in 1949 and spent the rest of his life in that country. If one assumes for a moment that his oil paintings constitute his most important work (one does not have to make that assumption: his etchings are fabulous), then it is probably fair to say that his most important work is obsessively polit-

México ha sido históricamente un vasto laboratorio para el estudio de la relación entre el arte y la política. Para bien o para mal, el arte *político* es el arte mexicano más conocido en el exterior.

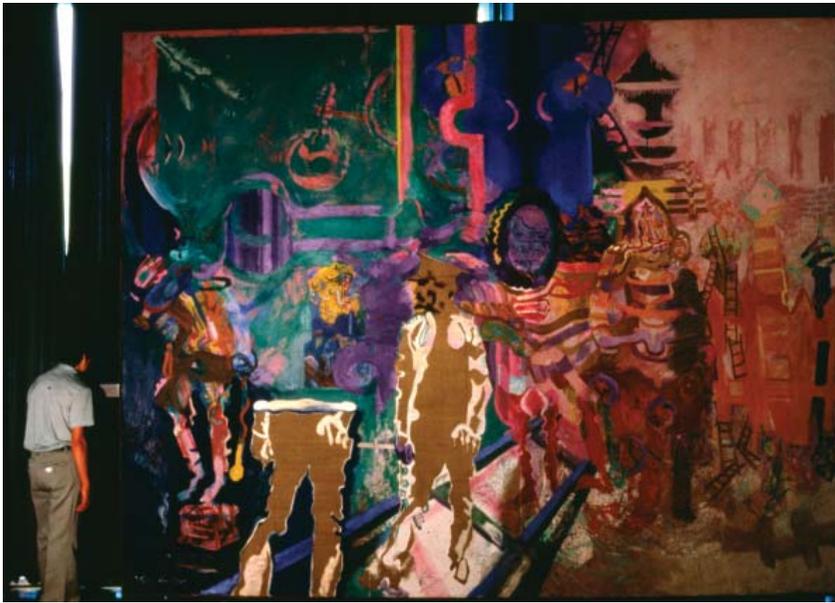
Y, sin embargo, uno de los ejemplos más interesantes —el de un artista políticamente comprometido—, es usualmente pasado por alto, aun en México. Tal es el caso del pintor mexicano Vladimir Kibaltchich, mejor conocido como *Vlady* (Petrogrado, 1920 - ciudad de México, 2005).

Vlady es un caso interesante por muchas razones. A mi juicio —amateur y subjetivo—, él es un pintor tan importante como cualquiera de los pintores de su generación. Más aún, su arte ofrece un contraste inspirador ante las dos corrientes sobresalientes de su época: para simplificar, por un lado, el del arte político-didáctico de los muralistas y, por el otro, el del arte no explícitamente político ni figurativo de sus sucesores. Vlady era un extraño en su propio entorno —tanto en lo artístico como en lo político—; no obstante, se encontró situado en la intersección de los campos artísticos, culturales, intelectuales y políticos de la segunda mitad del siglo XX mexicano. Su trabajo e itinerario representan una perspectiva privilegiada a partir de la cual se puede examinar aquello que Tocqueville llamó *les passions générales et dominantes* de su tiempo. Finalmente, muchas de sus pinturas "políticas" (él no las habría llamado de esa manera, yo sí), constituyen poderosas ilustraciones de lo lejos que puede llegar un artista trabajando con temas políticos, explotando, a la vez, ambas posibilidades del arte: el encantamiento y la crítica de la anti-utopía.

#### **Dentro y fuera. Un forastero en la encrucijada**

Hijo de Víctor Serge (1840-1947) —escritor disidente ruso nacido en Bélgica—, Vlady emigra de Francia a México con su padre. En 1949 adquirió la nacionalidad mexicana y pasó el resto de su vida en aquel país.

Si se considera, por un momento, que sus pinturas al óleo constituyen lo más importante de su obra (aunque uno no debe darlo por sentado pues sus dibujos



▲ Mageografía bolchevique

ical. One could mention several masterpieces, starting with the colossal mural *Revoluciones y los elementos* (1974-82), dedicated to his father Victor Serge. This mural (2,000 m<sup>2</sup> of paintings, accomplished between 1974 and 1982 in the Ministry of Finance's Miguel Lerdo de Tejada Library) contains multiple murals-episodes on what Vlady called the English, French, American, Christian, Musical and Sexual revolutions, as well as a gem entitled *La inocencia terrorista*. Other magnificent paintings include: the mural *Xerxes* (1974-1990), a personal interpretation of Persian Emperor ordering his troops to punish the sea; the enigmatic mural *Herejía* (Heresy, 1987) in the Government National Palace in Managua, Nicaragua; four oil paintings commissioned by the Ministry of the Interior of Mexico in 1994 (*Violencias fraternas*, *El general*, *El uno no camina sin el otro*, *Caida y descendimiento*), and interestingly, almost immediately "sequestered" in the old Lecumberri prison, because apparently the government authorities interpreted them as a tribute to the Zapatista rebellion; the magnificent Trotsky Triptych (three oil paintings: *Magiografía Bolchevique*, *La Casa* and *El Instante*); the constantly reworked *Escuelas de los verdugos* (1947-2005); and portraits of Archbishop of Chiapas Samuel Ruiz (Tatic, 1997) and *Emiliano Zapata* (1998) (the very best portrait of Zapata I have ever seen), the latter commissioned by the government of Puebla, Mexico.

It is important to notice that in Vlady's paintings, politics appears as a source of artistic inspiration: it is never an overarching goal, and painting is never a means to a political end. The goal of painting is painting: *pintura pintura*, as Vlady said.

Vlady carefully studied the work of the muralists (especially Diego Rivera and José Clemente Orozco)

son fabulosos), entonces sería justo decir, probablemente, que su trabajo más importante fue obsesivamente político. Se pueden mencionar varias obras maestras, empezando por el mural colosal *Revoluciones y los elementos* (1974-82), dedicado a su padre Víctor Serge. Este mural (200m<sup>2</sup> de pinturas realizadas entre 1974 y 1982 en la biblioteca del secretario de Finanzas, Miguel Lerdo de Tejada), contiene numerosos episodios de aquello que Vlady llamó las revoluciones inglesa, francesa, americana, cristiana, musical y sexual; así como también la joya titulada *La inocencia terrorista*. Otras de sus magníficas obras incluyen el mural *Xerxes* (1974-1990), una interpretación personal del emperador persa ordenando a sus tropas castigar al mar; el enigmático mural *Herejía* (1987) en el Palacio Nacional de Gobierno de Managua, Nicaragua; cuatro pinturas al óleo encargadas por el Secretario de Gobernación mexicano en 1994 (*Violencias fraternas*, *El general*, *El uno no camina sin el otro*, *Caida y descendimiento*) que, curiosamente, de manera casi inmediata fueron "secuestradas" en la vieja prisión de Lecumberri, pues aparentemente las autoridades gubernamentales interpretaron estas cuatro obras como un tributo a la rebelión zapatista; el magnífico tríptico *Trotsky* (tres pinturas al óleo: *Magiografía bolchevique*, *La casa* y *El instante*); el constantemente reelaborado *Escuelas de los verdugos* (1947-2005); los retratos del Arzobispo de Chiapas, Samuel Ruiz (*Tatic*, 1997) y *Emiliano Zapata* (1998) —el mejor retrato de Zapata que yo haya visto—, solicitado, este último, por el gobierno del Estado de Puebla, México.

Es importante hacer notar que en las pinturas de Vlady la política aparece como un recurso de inspiración artística, no como una meta, pues pintar nunca es para él un medio con fines políticos. El objetivo de pintar es pintar: "pintura, pintura", como él decía.

Vlady estudió con cuidado el trabajo de los muralistas (especialmente Diego Rivera y José Clemente Orozco) e, inicialmente, se sintió entusiasmado por el trabajo de la "Escuela Mexicana de Pintura" (que, como todos sabemos, estaba dirigida por los tres famosos muralistas: Rivera, Siqueiros y Orozco). Caracterizada por una "clara legibilidad estilística y una asimilación del contenido nada problemática", esta escuela dominó el escenario artístico hasta el final de los cincuenta, cuando fue desafiada por una nueva generación de pintores determinados a liberarse de la camisa de fuerza de los muralistas. Conocidos como "La generación de la ruptura", este grupo luchó por la emancipación de los pintores de la misión oficial de producir arte didáctico, nacionalista y revolucionario (en el sentido político). La mayoría vio en esta apertura una oportunidad para dar la espalda al "arte político" e incluso al arte figurativo. El resultado es una producción que, en sus mejores ejemplos, permanece profundamente ligada a la historia de México y a su tradición artística (la fabulosa obra

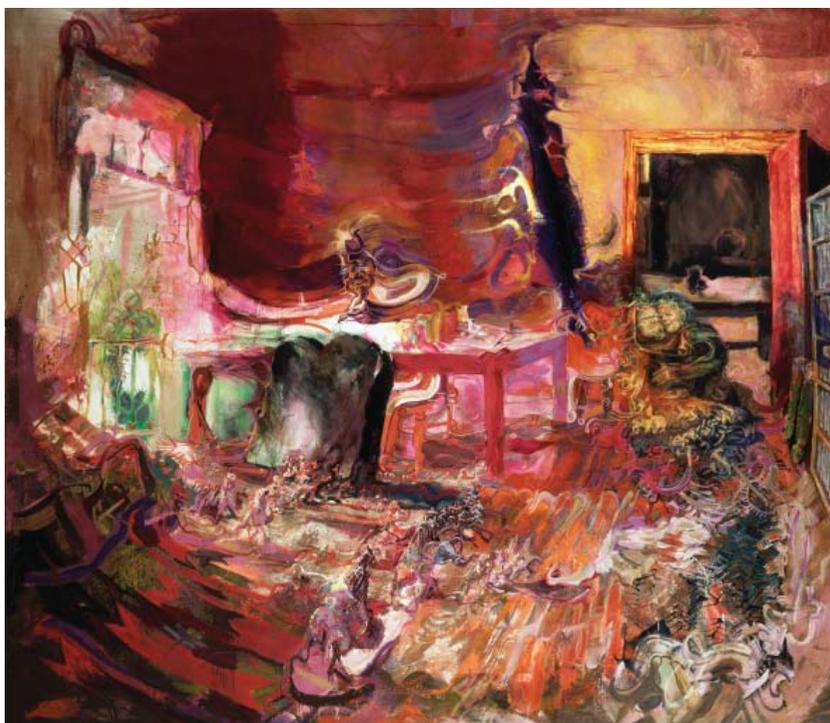
and was initially thrilled by some of the work of the “Mexican School of Painting” (as we all know, led by the famous three muralists: Rivera, Siqueiros, and Orozco). Characterized by a “clear readability of style and unproblematic assimilation of content”,<sup>1</sup> this school dominated the artistic scene until the late 1950s, when it was challenged by a new “generation” of painters determined to break free from the muralists’ strait-jacket. Known as the *Generación de la ruptura*, this group strove to emancipate painters from the official mission to produce didactic, nationalistic and revolutionary (in the political sense) art. Most took this opening as an opportunity to turn their back on “political art” and even figurative art. The result is a production that, in its best rendition, remains profoundly attached to Mexico’s history and artistic tradition (think about the fabulous oeuvre of a Tamayo for instance), but no longer via overt political or “nation-building” lenses.

Soon Vlady “ruptured” from this “generation of rupture”, remaining committed to free and cosmopolitan art while continuing his artistic exploration of historical and political themes, especially “revolution”. Henceforth, Vlady’s art sat uneasily between two great generations of painters, the muralists and the post-muralists. This reminds me a thesis defended by french sociologists Pierre Bourdieu and Alain Darbel, in a study on public appreciation of museums. They propose a distinction between “classical periods” and “periods of rupture”, suggesting that to be associated with the latter negatively affects the *lisibilité* (readability) of one’s oeuvre. The public, and probably the art critiques that shape its perceptions, like to find in artistic works the familiarity of a period, a trend, a “school”, a tradition—even what Octavio Paz would call, referring to modernity, a “tradition of rupture”. With Vlady, this was highly problematic. For all his connections to both the Muralists and to their opponents, Vlady did not fit in and could not easily be “read” by his contemporaries.

Politically, Vlady was considered a Trotskyite; ergo, in view of his attachment to his time and place, he was (again) both in (the revolutionary left) and out (definitely the wrong camp within the revolutionary left). Of course, Vlady’s political commitment was a great deal more complex than that. His peculiar fascination for the persona of Trotsky stemmed not merely from political principles but also from deep emotional ties to his father, to mother Russia, and to personal memories revolution, war, exile and persecution. Vlady was not a political activist or a man of the party in a conventional sense.

### Painting Revolution in Post-Revolutionary Mexico

Mexican poet and intellectual Octavio Paz once said that modern Mexican painting is the result of the confluence of “two revolutions: the social revolution of Mexico and the artistic revolution of the West”. For Vlady, one



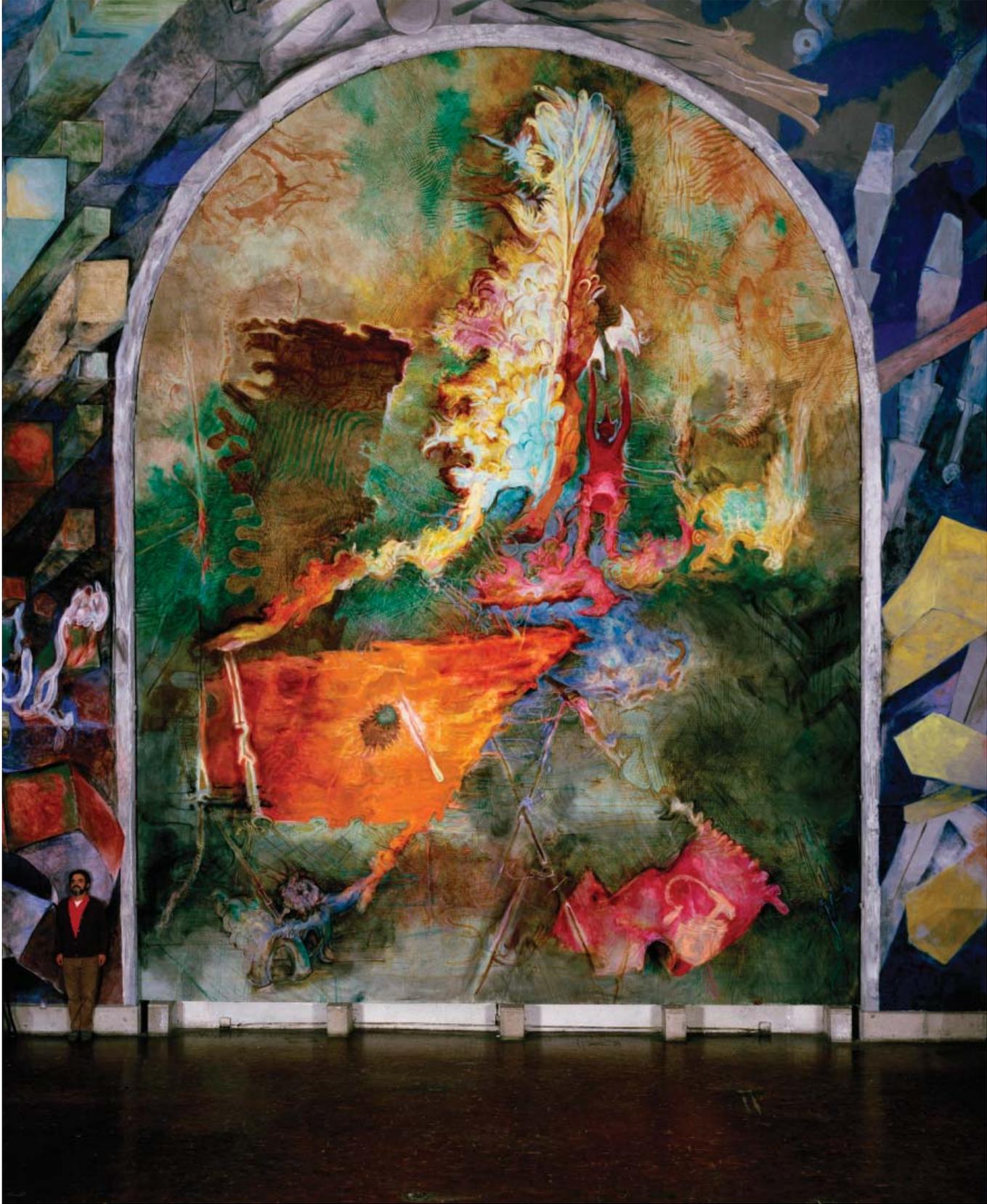
▲ Viena 19

de Tamayo, por ejemplo) pero no a través del lente de una política abierta ni del proyecto de construcción nacional.

Muy pronto Vlady rompería con la “Generación de la ruptura” permaneciendo comprometido con el arte libre y cosmopolita, mientras continuaba su exploración artística de temas históricos y políticos, especialmente el de “la revolución”. En adelante, el arte de Vlady se ubicaría, de manera inquietante, entre dos grandes generaciones de pintores: los muralistas y los post muralistas.

Esto me recuerda la tesis defendida por los sociólogos franceses Pierre Bourdieu y Alain Darbel, en su estudio de la apreciación pública de los museos. Proponían una distinción entre los “periodos clásicos” y los “periodos de ruptura”, sugiriendo que la asociación con estos últimos afecta de manera negativa la *lisibilité* (la legibilidad) de la propia obra. El público y, probablemente, los críticos de arte —quienes modelan sus percepciones— gustan de encontrar en las producciones artísticas la familiaridad de un periodo, una tendencia, una “escuela”, una tradición —incluso lo que Octavio Paz llamaría, refiriéndose a la modernidad, como la “tradición de la ruptura”. Con Vlady esto resultó muy problemático. Debido a sus conexiones con ambos —los muralistas y sus opositores—, Vlady no encajó y no pudo ser “leído” fácilmente por sus contemporáneos.

Políticamente hablando, Vlady fue considerado trotskista; ergo, en vista del apego a su época y lugar,



▲ Las revoluciones rusas

would have to revise this equation. Using a useful distinction proposed by Milan Kundera,<sup>3</sup> between *le petit contexte* (the historical environment) and *le grand contexte* (what really matters: the realm of art and its own distinctive traditions), I would mention for the first the political revolution in Russia, the intellectual revolution in Europe (Marx, Freud, Nietzsche) and to a lesser extent the social revolution in Mexico; and for the second, first and foremost, the great paintings of the Renaissance,<sup>4</sup> not so much the “artistic revolution in the West”, if by that one means modernist and avant-garde trends, which Vlady rejected. The muse of Revolution remains a common anchorage, however. One cannot say that he conceived this obsession in Mexico, though it may not be a coincidence if he adopted a country whose modern identity is so dependent on the idea (and myth) of revolution

While an enthusiastic observer of revolutions (in Russia, Mexico, Nicaragua) as well as a *compagnon de route* of revolts (in Chiapas notably), none of his paintings really promote a particular type of political mobilization or programmatic beliefs, not even revolution (not unambiguously any way). The epicentre of his explorations of revolution is to be found in his own family (the Kibaltchich have time-honoured revolutionary credentials back home in Russia), in the “betrayed” revolution in Russia, and then in Mexico and the rest of Latin America.

Vlady prefers to question himself and history about revolution, blurring the private and the public and looking for signs of timelessness in history. All of this comes out in his paintings, not in his (scattered) written texts, which read like textual translations of non-textual (images, colors) “ideas”.

In sum, Vlady proposes nothing else than an artistic exploration of the revolutionary phenomenon. What does it teach us about revolutions? That revolutions are about both liberty and power, and that these two objectives are largely incompatible. No Manichean narrative of revolution is to be found in Vlady’s work, because good and evil cannot be completely untangled. Man is in history and history is a tragedy, because the human condition is a tragedy.

What is to be done? Trying to be free. Some of his political role models—Trotsky, the Che—were blessed by defeat and sacrifice, though only after a journey in power that arguably cast umbrage on their aura as humanist revolutionaries. Their tragic ends redeemed their true nature as romantic pursuers of the *u topos*. In the quest for freedom, politics is not the only path: in his *Revolución y los elementos*, Vlady explores the themes of musical revolution and Freudian revolution. Eroticism is a dominant theme in his work.

### **The Visible Hand of the PRI**

Some of Vlady’s political paintings were commissio-

se situó (nuevamente) dentro (de la izquierda revolucionaria) y fuera (definitivamente en el lugar incorrecto, dentro de la izquierda misma). Desde luego, el compromiso político de Vlady era mucho más complejo que eso. Su fascinación personal por lo que Trotsky representaba, provenía no sólo de los principios políticos de aquél sino de las profundas ligas emocionales con su padre, la madre patria Rusia, su memoria personal de la revolución, la guerra, el exilio y la persecución. Vlady no fue un activista político o un hombre de partido en un sentido convencional.

### **Pintando la Revolución en un México post-revolucionario**

El poeta e intelectual mexicano Octavio Paz dijo una vez que “la pintura mexicana moderna es el resultado de la confluencia de dos revoluciones: la revolución social de México y la revolución artística de Occidente”. En el caso de Vlady, uno debería revisar esta ecuación. Haciendo uso de una útil distinción propuesta por Milan Kundera, entre *le petit contexte* (el entorno histórico) y *le grand contexte* (el que realmente importa, el reino del arte y de sus tradiciones distintivas propias), yo mencionaría, dentro del *petit contexte*, la revolución política rusa, la revolución intelectual en Europa (Marx, Freud, Nietzsche) y, de menor trascendencia, la revolución social en México. Dentro del *grand contexte*, considero, antes que otra cosa, las grandes pinturas del Renacimiento, no tanto “la revolución artística de Occidente”, si por ésta se entiende las tendencias modernas y de vanguardia, que Vlady rechazó. La musa de la Revolución permanece, sin embargo, como un anclaje común. Uno no puede decir que Vlady concibió esta obsesión en México, aunque tal vez no sea una coincidencia que haya adoptado un país cuya identidad moderna sea tan dependiente de la idea (y del mito) de la revolución.

Como un entusiasta observador de las revoluciones (en Rusia, México y Nicaragua), tanto como *compagnon de route* de los levantamientos (especialmente en Chiapas), ninguna de sus pinturas promueve un tipo particular de movilización política ni creencias programáticas (al menos no sin ambigüedad). El epicentro de sus exploraciones sobre la revolución debe encontrarse en su propia familia (los Kibaltchich tienen credenciales revolucionarias honorables de tiempo atrás en su país, Rusia), en la “traicionada” revolución rusa y, después, en México y en el resto de América Latina.

Vlady prefiere preguntarse a sí mismo y a la historia acerca de la revolución desdibujando lo público y lo privado y buscando los signos de lo atemporal en la historia. Todo esto surge en sus pinturas, no en sus escasos textos escritos, que se “leen” como traducciones textuales de “ideas” no textuales (imágenes y colores).

En suma, Vlady no propone más que una exploración artística del fenómeno revolucionario. ¿Qué nos



Arguably, for Vlady, Trotsky (the intellectual, the writer, the revolutionary, the persecuted and the looser) personified the history of the twentieth century, with its grand hopes and tragedies.

On the whole, Vlady was arguably *ninguneado* in Mexico and beyond because he did not “fit in” a cultural and intellectual milieu that, for all its bowing to the totems of criticism, marginality and dissidence, remain surprisingly mindful of the rules of collective appropriateness.

Puede argumentarse que, para Vlady, Trotsky (el intelectual, el escritor, el revolucionario, el perseguido y el perdedor) personificó la historia del siglo XX con sus grandes esperanzas y sus tragedias.

En suma, puede establecerse que Vlady fue ninguneado en México y más allá de éste porque no encajó en un medio intelectual y cultural, el cual con toda su reverencia para con los tótems del criticismo, la marginalidad y la disidencia, permaneció, de manera sorprendente, consciente de las reglas de apropiación colectiva.

enseñan las revoluciones? Que tienen que ver con el poder y la libertad, y que ambos objetivos son ampliamente incompatibles. Ninguna narrativa maniquea de la revolución se puede encontrar en el trabajo de Vlady, porque el bien y el mal no pueden desligarse del todo. El hombre está en la Historia y la Historia es una tragedia porque la condición humana es una tragedia.

¿Qué debe hacerse? Tratar de ser libres. Algunos de sus modelos políticos —Trotsky, el Che— fueron bendecidos por la derrota y el sacrificio, aunque sólo después de una jornada en el poder que sustenta el ensombrecimiento de su aura como humanistas revolucionarios. Sus trágicos fines redimieron su auténtica naturaleza de perseguidores románticos del *utopos*. En la búsqueda de la libertad, la política no es el único camino: en su *Revolución y los elementos*, Vlady explora los temas de la revolución musical y de la revolución freudiana. El erotismo es un tema dominante en su trabajo.

#### La mano visible del PRI

Algunas de las pinturas políticas de Vlady fueron encargadas por gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI), particularmente la obra colosal *Revolución y los elementos*. Ésta, como la mayoría de las obras solicitadas por el gobierno (probablemente con la excepción de *Zapata*), es demasiado enigmática y crítica del poder para ofrecerse como material de uso propagandístico. Lo que hace necesaria la pregunta: ¿por qué cada una de ambas partes aceptaría este acuerdo? Puede argumentarse que el gobierno se acercó a él y a otros en un tiempo en que el aura revolucionaria del PRI había desaparecido o se estaba disolviendo con rapidez. “Los regímenes anti-populares promueven arte público demagógico y espectacular”, como David Alfaro Siqueiros dijo alguna vez (y él sí lo sabía). Evidentemente, los murales de Vlady no son demagógicos, pero son murales políticos sobre la revolución, así que, probablemente desde la perspectiva de los funcionarios, esto era mejor que la falta absoluta de murales (o de murales “no políticos”), pues de algún modo ello constituía un compromiso con un mito toral del régimen, acerca de lo que ellos percibían como una perspectiva de ultra izquierda. (Después de todo, los bolcheviques encontraron alguna utilidad al nebuloso poema de Alexander Blok, *Los doce*, en los primeros tiempos del régimen revolucionario). El hecho extraño de que la propiedad —¡la capilla barroca de San Felipe, del siglo XVIII!—, se usara para instalar la biblioteca pública de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, sugiere que la historia cabal de esta comisión daría, probablemente, el debido reconocimiento al monótono papel de los individuos —la burocracia y sus circunstancias—, más que a la presentación de El Gran Programa, las políticas maquiavélicas y el juicio de la Historia. Es bien sabido que las administraciones

ned by governments of the Institutional Revolutionary Party (PRI), most notably the colossal *Revolución y los elementos*. This oeuvre, like most of the other ones commissioned by the government (with the possible exception of the *Zapata*), is far too enigmatic and critical of power to lend itself to propagandistic use. This begs the question: why would either side agree to this arrangement? Arguably the government approached him and others at a time when the revolutionary aura of the PRI regime had disappeared or was rapidly fading. «Anti-popular regimes foster spectacular demagogic public art”, as David Alfaro Siqueiros once said (and he should know). Clearly, Vlady’s murals are not demagogic, but they are political murals, on the theme of revolution, so perhaps from government officials’ perspective, that was better than no murals (or non-political murals) at all, for in some ways it constituted a public engagement with a key legitimizing myth of the regime, from what they perceived as an ultra-leftist perspective. (After all, the Bolsheviks found some use for Alexander Blok’s hazy poem *The Twelve* in the early days of the revolutionary regime.) The odd fact that the premise (the 18th century baroque chapel San Felipe!) is used for the Secretaría de Hacienda y Crédito Público’s public library suggests that the full story on this commission would probably give due recognition to the dreary role of individuals, bureaucracy and accidents, rather than grand schemes featuring grand scheme, Machiavellian politics and the judgement of history. It is well known that PRI administrations co-opted artists and writers: the detailed history of how this was done remain to be written.

Turning the arrow in the other direction: In keeping with both his artistic and political dispositions, Vlady preferred to have a public rather than a private patron. No patron is perfect, and no patronage is not a practical option. His antipathy to private galleries, commercial art and capitalism was notorious. Here his leftist dispositions met time-honoured Romantic cult of disinterest. Picasso once remarked that painters are typically less politicized than writers. This is true for Mexican painters, who have been much less critical of the government officials and policies than writers. Granted, Vlady accepted government commissions when it was no longer deemed irreproachable to do so. But I doubt that his acceptance of government contracts constituted a major factor explaining his artistic as well as political marginalization in Mexico.

### The Art of Political Art

The liaison between art and politics is so obvious in Latin America that one can be forgiven to overlook how complicated and paradoxical their relations can be. Art is routinely conceptualized as a vehicle to transmit political messages, in historical conditions (democratic deficit, marginalization of the majority, cultural elit-

prietas cooptaron artistas y escritores, pero la historia detallada de cómo ocurrió está por escribirse.

En lo que a sus disposiciones artísticas y políticas se refiere, Vlady prefirió tener un patrón público antes que uno privado. Ninguno es perfecto, pero la ausencia de patronazgo tampoco es una opción práctica. Su antipatía por las galerías privadas, el arte comercial y el capitalismo, fue notable. Su natural disposición a la izquierda y su —por largo tiempo honrado— culto romántico al desinterés, coincidieron. Picasso mencionó alguna vez que, en general, los pintores están menos politicizados que los escritores. Esto es cierto en el caso de los pintores mexicanos, quienes han sido menos críticos de los funcionarios gubernamentales y sus reglas que los escritores. Desde luego, Vlady aceptó encargos del gobierno cuando ya no se consideraba irreproachable hacerlo. Pero dudo que aceptar los contratos gubernamentales constituyera un factor relevante para que se le marginara en el campo artístico y político de México.

### El arte del arte político

La relación entre el arte y la política es tan obvia en América Latina que a uno puede perdonársele pasar por alto lo complicadas y paradójicas que estas interrelaciones pueden ser. Generalmente, el arte es concebido como un vehículo para la transmisión de mensajes políticos, en condiciones históricas (déficit democrático, marginación de las mayorías, elitismo cultural) que hacen de éste un modelo de transmisión probo y eficaz.

Sin embargo, algunas preguntas permanecen sin ser exploradas: ¿en dónde, exactamente, está lo político en el arte? ¿Se le debe encontrar en el “contenido”, en la “forma” (en “el contenido de la forma”). En nuestra interpretación de éste o en alguna combinación de lo antes mencionado? ¿En qué sentido podemos decir —como los escritores y los artistas frecuentemente lo hacen—, que el gran arte es necesariamente *crítico* de las sociedades y de los gobiernos? ¿Puede el arte ser crítico aún —como todo gran arte presumiblemente lo es—, cuando sirve a una ideología política, a un actor político, o incluso a un gobierno? Estas son preguntas difíciles de responder porque las generalizaciones con respecto a estos asuntos críticos son peligrosas. Una buena forma para avanzar en la respuesta es la de mirar con atención a uno (o a varios) casos, integrando, más que nivelando, la singularidad que tipifica al gran arte en todas sus inclinaciones —incluyendo la política. El caso, brevemente analizado aquí, sugiere que el arte político es poderoso, a su máximo potencial, cuando permanece “por encima”, cuestionando a la política y no siendo, tan sólo, utilizado por ésta. En su arte, “la política” de Vlady es una sobrecogedora fuerza telúrica (en comparación, la política de Picasso parece una “naturaleza muerta”, una descripción estetizada del pesar

ism) that make this pattern of transmission probable and efficacious. Yet, some questions typically remain unexplored, such as: where exactly is the political in art? Is it to be found in the "content", the "form" (i.e. "content of the form"), in our interpretation of it, or in some combination thereof? In what sense can we say, as writers and artists routinely do, that great art is necessarily critical of societies and governments? Is art still critical, as all great art should presumably be, when it serves a political ideology, a political actor, even a government? These are tough questions to answer, namely because generalizations on such critical matters are perilous. A good way to make progress is to take a close look at one (or a few) specific cases, grappling with, rather than levelling, the uniqueness that typifies great art in all its inclinations (including political). The case briefly examined here suggests that political art is at its most powerful when art remains "on top", questioning politics rather than being merely used by it. In his art, Vlady's politics is a daunting, telluric force (in comparison, Picasso's politics seems a *nature morte*, an estheticized depiction of misfortune and tragedy). Only an exceptional artistic vocation could have harnessed such a powerful impulse. The outcome is a pure intensity, one that is perhaps too difficult to withstand, in these soporific times of ours. 🍷

#### NOTES

1. Leonard Folgarait, *So Far From Heaven: David Alfaro Siqueiros' The March of Humanity and Mexican Revolutionary Politics* (New York: Cambridge University Press, 1987), 3 p.
2. Pierre Bourdieu and Alain Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public* (Paris: Editions de Minuit, 1969), 77-78 pp.
3. In *Le Rideau*, Kundera, Milan (Paris: Gallimard, 2005).
4. See the beautiful book by Jean-Guy Rens, *Vlady, De la revolución al renacimiento*, prólogo de Serge Fauchereau, translated from the french by Tessa Brisac (México: Siglo XXI, 2005), 266 pp.
5. See the magnificent *Dibujos Eróticos de Vlady*, Poema de David Huerta, texto de José Eduardo Tappan (México: Editorial Esquilo, 2000).

y la tragedia). Sólo una vocación artística excepcional pudo haber ensamblado un impulso tan poderoso. El resultado es una intensidad pura, una intensidad que quizá sea demasiado difícil de resistir, en estas épocas soporíferas nuestras. 🍷

#### NOTAS

1. Leonard Folgarait, *So far from Heaven: David Alfaro Siqueiros: The March of Humanity and Mexican Revolutionary Politics* (New York, Cambridge University Press, 1987), 3p.
2. Pierre Bourdieu y Alain Drbel. *L'amour de l'art, des musées d'art européens et leur public*. (Paris, Editions de Minuit, 1969). 77-78 pp.
3. *Le Rideau*. Kundera, Milan. Gallimard, 2005. París.
4. Véase el bello libro de Jean-Guy Rens *Vlady, de la Revolución al Renacimiento*. Prólogo de S. Fauchereau, traducido del francés por Teresa Brisac. (México, Siglo XXI, 2005). 266 pp.
5. Véanse los magníficos *Dibujos eróticos* de Vlady. Poema de David Huerta, texto de José Eduardo Tappan (México, Editorial Esquilo, 2000).



## FROM LAKE OF DREAMS

### ▶ TOMÁS HARRIS

*Translated by Daniel Shapiro*

#### I. Sea of Nectar

And he discovered a lovely shore  
where fresh water  
ran cool along its slender length;  
there was a fair meadow, many towering palm trees,  
more than he'd ever seen;  
he discovered huge nuts, the kind from India,  
I think he's saying,  
and giant mice, from India, too,  
and enormous crabs;  
there were birds and a powerful musk smell:  
he believed it was the meadow of Our Lady of Miracles,  
he believed he'd died as he walked naked  
among all the palm trees in that meadow,  
like palms in the middle of Chile  
whose trunks flow with thick honey,  
transparent mahogany,  
as if they were bodies oozing their wombs;  
that's what he was thinking, maybe out of sheer nakedness;  
there was a giraffe made of milk,  
turning transparent,  
as if sculpting itself into the deep celestial sky;  
that sky couldn't hurt his gaze,  
it was a distant sky of silence,  
like a blank page,  
and a flock of birds faintly outlined  
appeared (the way everything here  
appears at a glance)  
as the only crack in that ferocious harmony;  
the virgin was also turning transparent from nakedness,  
from milk,  
nubile,  
no maidenhair below her navel,  
her honey tresses falling on the grass.

#### II. Arid Bay

Here's your inheritance, Admiral:  
vast armies of imbecilic, soulless men,  
green as flesh passing through death,  
so dirty and lost  
that they carry their royal crosses  
in red latex or oil  
painted on their souls;  
this is your inheritance:  
this vast cemetery stretching far as the river-bank,  
all of us who wait beneath  
the *vanished marble*,  
whores, sick men, men whose brains are eaten away,  
this flayed procession of penitents,  
as if it were the middle of the 14th Century,  
these dances at Saint Guy,  
the Sanbenitos they hang from the whores' teats,  
and just because they've dedicated themselves to love;  
the sea was lost,  
there was no returning,  
this plain so white can't be it,  
it's pure gray  
cement,  
sand dunes that creep into the city  
that coat the tables, the dishes, the furniture with dust,  
heaps of ash on every shelf,  
in every book,  
in every corner,  
ash that covers our sheets,  
love itself,  
and sticks to your body;  
because of this, we did what we did, Admiral,  
and we squandered Death like a fruit,  
the violence necessary;  
one couldn't continue advancing through your dream  
because in the nightmare blondes in black lace  
were covering your imagined world  
with fear.

"Fear of what?"

## SERGIO PITOL.

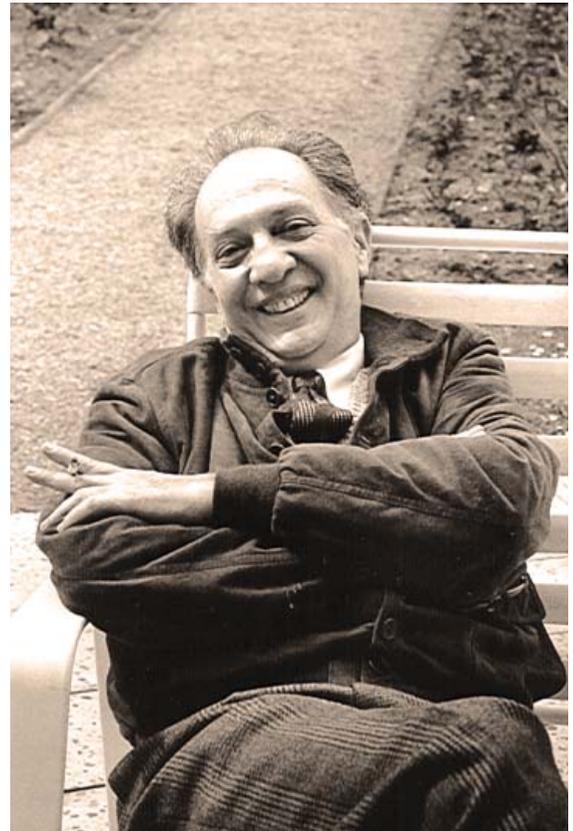
### REFLEJO Y VARIACIONES: EL TAÑIDO DE UNA FLAUTA

► ELIZABETH CORRAL

En *El mago de Viena*, última obra del Tríptico de la memoria, aparece oblicuamente toda la literatura de Pitol, desde los poemas destruidos del “primer poeta dadaísta de México” hasta *El mago de Viena*, que se asoma a sus páginas para verse reflejado.

Cuando el autor habla de *El tañido de una flauta*, la primera novela, señala las bases de su poética: “al escribirla establecí de modo tácito un compromiso con la escritura. Decidí, sin saber que lo había decidido, que el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien determinaría la forma”. Y desde entonces el instinto determinó formas complejas, tejidos compactos en los que varias tramas, algunas mínimas, se ajustan con la precisión con la que lo hacen las diferentes partes de un fino mecanismo de relojería.

En *El tañido de una flauta* encontramos reunidos los rasgos distintivos de la escritura de Pitol. La novela se divide en capítulos numerados que funcionan como fragmentos en los que se recogen los recuerdos y las emociones de los dos protagonistas, un cineasta y un pintor, que nos hacen conocer a otros personajes de manera indirecta, incluso a Carlos Ibarra, núcleo de la narración. Algunos capítulos largos están junto a otros cortos, aun cortísimos, con lo que se crea un *tempo* particular de lectura y se dibuja una forma asimétrica. Tiempo y espacio, las coordenadas que sustentan toda narración, parecen anularse por la mezcla constante de lo cercano con lo lejano, de lo inmediato con lo antiguo, resultado de los mecanismos de la memoria. El cineasta y el pintor, uno desde Venecia y otro desde su casa en Xalapa, hablan de Londres, París, Roma, Nueva York, Belgrado, México, Varsovia, las Bocas de Kotor, de sucesos que ocurren en su presente y



◀ Sergio Pitol en Xalapa, Veracruz

de los que ocurrieron hace diez, veinte y hasta más años. Hablan de lo que han conversado, visto, hecho, sentido, y de lo que han hablado, visto, hecho y suponen que sentido todos los demás con los que se relacionan; saltan sin mayor aviso de un lugar a otro, de una época a otra, de una voz a otra, según les venga el recuerdo. Así se crea la sensación de un no tiempo y de un lugar que es todos los lugares: “Todos los tiempos son en el fondo un tiempo único, Venecia comprende y está comprendida en todas las ciudades”, leemos en *Juegos florales*, opinión que confirma la de Gabino Rodríguez, el gran esotérico de *El tañido...* con la que Pitol abrirá *El arte de la fuga*: todo está en todo.

*“establecí de modo tácito un compromiso con la escritura. Decidí, sin saber que lo había decidido, que el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien determinaría la forma”.*

*Y desde entonces el instinto determinó formas complejas, tejidos compactos....*



◀ Sergio Pitó en su casa de Xalapa, Veracruz

La cantidad de voces que escuchamos en *El tañido...* se multiplica a pesar de que nos la refiere un narrador que muestra la conciencia de los dos protagonistas.

Pero los narradores de Pitó no se solidarizan por completo con los protagonistas, sino que cobran una distancia etérea que recuerda lo que el escritor sostiene de Thomas Mann cuando lo coloca en el grupo de los excéntricos por ser “el creador de un género soberbio de parodia”. Lo dice refiriéndose a la sutileza que hace que ésta pase desapercibida a pesar de la influencia decisiva que tiene en la historia. Lo mismo sucede en las obras de Pitó, donde se dan fisuras que nos permiten descubrir lo que los personajes no se confiesan o no conocen de sí mismos, como la falta de sustancia del cineasta de *El tañido...*, a quien inteligencia, sensibilidad, conocimientos y humor no le quitan lo hueco: por más que nos muestre su mejor cara, no deja de ser un personaje de paja que se consume al contacto de una sola chispa. La distancia entre el narrador y los personajes es diminuta pero implacable.

En *El tañido...*, como en todas las novelas de Pitó, se presentan personajes y sucesos a través de muchos

ojos. Esta multiplicidad añade peso y complejidad a las historias y al mismo tiempo confirma la imposibilidad de conocerlas a cabalidad. Pero en esta multiplicidad se dan también las coincidencias, algunas sorprendentes como las que atraen al pintor de obras premonitorias de *El tañido...* y otras menos espectaculares, en las que dos o más personas sencillamente comparten la opinión sobre alguien o algo. Éstas interesan, porque en las estructuras “de la descomposición” de Pitó, las simples concordancias funcionan como reflejos, los primeros de una larga lista de reflejos —rectos o distorsionados, simétricos o asimétricos, dobles o múltiples— que juegan en todos los planos de sus obras: entre los personajes, al interior de sus vidas, entre sucesos, entre la obra de los personajes y la que leemos: en *El tañido de una flauta* se dan entre la novela siempre en fuga de Carlos Ibarra y *El tañido de una flauta* de Pitó y entre ésta y *El tañido de una flauta* de Hayashi, el japonés autor de la película que desencadena los recuerdos del protagonista cineasta:

El hilo central, en apariencia muy tenue, se inserta en un trozo de material colmado de matices, penetra en zonas de tejido espeso, recamadas de colores y texturas, sin lograr, no obstante una aparente timidez, perderse, lo que manifiesta una vez tras otra, su resistencia pura, su tensión



◀ Sergio Pitlor y Carlos Monsiváis

perfecta, y crea en derredor suyo una desnudez y una transparencia espectrales....

Las novelas de Pitlor crean refracciones que hacen pensar en la última escena de *La dama de Shangai* mencionada en *Juegos florales*, la sala de los grandes espejos de feria que se quiebran en mil partes y multiplican hasta la muchedumbre a los dos únicos personajes. Así se multiplica la imagen de Carlos Ibarra en boca de los personajes, la obra en series del pintor Rodríguez, la cara de Peter Lorre en la portada que Era concibió para *El tañido de una flauta*.

En el capítulo 27, el penúltimo de la novela, el cineasta describe la última escena de la película de Hayashi, donde el personaje que se asocia con Carlos Ibarra abandona sin un centavo la posada de ínfima categoría en la que vive y acepta compartir el techo del poeta malviviente del pueblo, última mudanza antes de

morir. El tiempo es inclemente, una lluvia cerrada, "como en *Rashomon*", un manto gris que añade oscuridad a ese mundo que la cámara del japonés recrea prodigiosamente: a pesar de su perturbación, el cineasta mira con ojo profesional la película que muestra la vida de su amigo. Nos cuenta cómo el supuesto Carlos se desprende del reloj, su último bien, para pagar la deuda del inmundo hostel y comprar las últimas botellas para embriagarse mientras emprende con el poeta el ascenso a la pocilga final; describe el horror del personaje cuando comprende que por fin la vida se ha librado de él, la carrera en medio de la lluvia torrencial que lo lleva hacia el acantilado, el breve gemido antes de caer al mar. El cineasta piensa en hablar con Hayashi, preguntarle cómo supo la historia de Carlos. Le dirá que tiene cartas que confirman algunos de los datos de la película, que "no sólo fue amigo de Carlos, sino que es el original de ese muchacho un tanto absurdo, el joven ofuscado que

*El ambiente descrito en este capítulo recuerda las pinturas y grabados orientales, imágenes a las que se añaden las evocadas por la película de Kurosawa que se menciona. Se nos habla de lugares como Macao, Tokio, de la aldea de pescadores al borde de la montaña, de la cueva con un montón de paja que el poeta llama casa, como las de muchos personajes de *La montaña del alma* de Xingjian.*

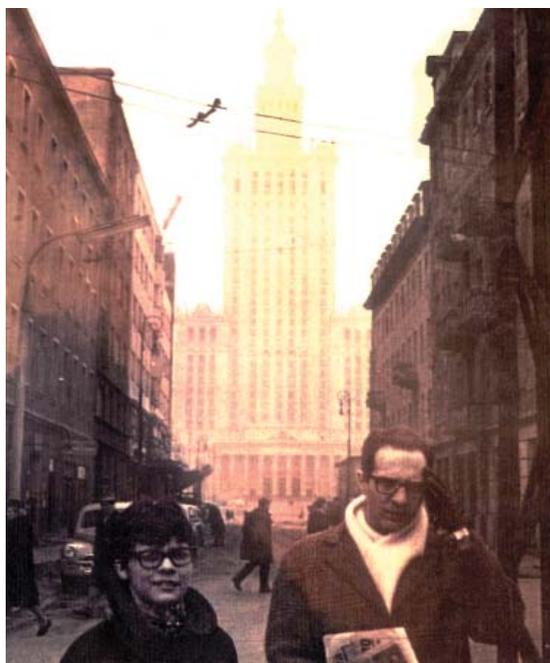
aparece en un pasaje de su película...". Pero pronto desiste. No tiene caso enterarse de más detalles sobre la muerte de Carlos. Apaga la luz del cuarto lujoso de Venecia y se dispone a dormir.

El ambiente descrito en este capítulo recuerda las pinturas y grabados orientales, imágenes a las que se añaden las evocadas por la película de Kurosawa que se menciona. Se nos habla de lugares como Macao, Tokio, de la aldea de pescadores al borde de la montaña, de la cueva con un montón de paja que el poeta llama casa, como las de muchos personajes de *La montaña del alma* de Xingjian. *El tañido de una flauta* de Hayashi está lejos de reproducir el mundo occidental de Carlos Ibarra del que se nos ha venido hablando en toda la novela, y esto condiciona profundamente el efecto de lectura, porque aumenta la distancia de por sí existente por la mediación del narrador y del protagonista. Los comentarios intercalados de éstos pierden peso porque estamos acostumbrados a ellos; lo que aquí importa es la versión de Hayashi, al parecer bien informado sobre el final de Carlos. Por eso en este capítulo cobran sentido aspectos mencionados antes, algunos de ellos fundamentales, como la posibilidad de que Carlos, a pesar de la interpretación de su amigo ("equivoca el sendero"), haya optado por la muerte como paso consecuente de la libertad y la desacralización que antes había elegido como vida, una suposición entre otras que permite la ambigüedad de la escritura.

"Una obra se potencia o se descarga según las que estén a su lado", dice el pintor de *El desfile del amor*, haciendo explícito un atributo esencial de la poética de Pitol. Es un rasgo que ha estado presente desde el principio de su carrera y que explica por qué incorporó cuatro de los cuentos de su primer libro en el segundo, por qué ha incluido cuentos como capítulos de novela, por qué ha creado volúmenes con cuentos y ensayos publicados antes en otros libros y revistas. Pitol juega con las transformaciones de los textos dependiendo del contexto, a los que trata como a las palabras con que se construye multitud de oraciones dependiendo del orden que se les dé, palabras a las que se les cambia de tonalidad con un adjetivo, a las que se les transforma el ritmo con un adverbio. Una conciencia estética que se despertó en Pitol cuando reencontró en distintas partes de Europa cuadros que de adolescente conoció en los museos de Nueva York que visitó varias veces. Los cuadros, dice, parecían otros. Por eso el capítulo veintisiete de *El tañido de una flauta* parece tan diferente a "Ícaro", a pesar de que las diferencias entre uno y otro son mínimas. En el "aislamiento" del cuento, sin el tejido narrativo de la novela, se da un acercamiento diferente, como cuando nos olvidamos de la totalidad del cuadro para detenernos a mirar con detenimiento un detalle. Entonces el protagonista, Ibarra, se coloca en el primer plano; entonces lo oriental de la película de Hayashi se diluye frente al

nombre de Carlos; entonces también ignoramos la envidia del cineasta que permea la imagen que hace de su amigo y sólo nos fijamos en la historia terrible de un personaje en la última etapa de su degradación; entonces asociamos esa historia con la de Ícaro que da nombre al cuento: "Ícaro" y capítulo 27 de *El tañido...* son al mismo tiempo iguales y diferentes, como los cuadros de una serie de Rodríguez que representan las mismas figuras con distintas tonalidades.

Pitol publica con nombre igual libros que son diferentes, como las distintas ediciones de *El infierno de todos*, *El viaje*, *La casa de la tribu*, y crea con textos comunes libros tan diversos como *La casa de la tribu* y *Pasión por la trama*. Otra organización, el ingreso de algunos textos hacen que los colores se brillanten, que el tono menor module a uno mayor, que la imagen bidimensional del cuadro cobre la espesura de una escultura: son las variaciones y fugas que configuran el arte excéntrico de Sergio Pitol. 🐣



◀ Sergio Pitol y Leticia Tarragó

## HISPTINOS: WHEN THE BLIND VISIONARIES STRIKE AGAIN

► JAY MITSCHÉ SEPULVEDA

At first glance, to call someone a “blind visionary” sounds like a gratuitous oxymoron. But this is so only until we look further into it. For someone to have good enough sight to envision new pathways leading to old lands, while being too blind to see that he has arrived at new lands through old pathways—this would surely be the case to prove the point. But for this person to be enough of a visionary to discover a new world while too blind to know what to do with it, makes redundant any further effort to prove the case. From the very beginning, the entire history of the twenty-plus nationalities and/or countries created by the children and grandchildren of the Spaniards who first set foot in the New World, or to call it as its discoverer did, “*otro mundo*,” has hinged on this oxymoronic knot. Our history can be seen as the result of the clash of civilizations and the massacre, rapine and exploitation that went along with it—or as the result of how the visionary power of the discoverers was consistently thwarted by their blindness. Yes, I know that some would say that no “discovery” took place, only a conquest. But something that has not yet been discovered can never be conquered. Indeed, it could be argued that this clash and its sequel came about because of the interplay of vision and blindness in the discoverers-cum-conquerors; it did not have to be that way by necessity—and our history would have been different.

Having obtained more than they had bargained for, blinded by the brilliance of gold, the Spaniards squandered their gains and, instead of turning this *otro mundo* into the ultramarine version of their own world—I mean of their selfhood, through taking effective possession of it, they limited themselves to taking possession of what they found in it ready for the taking, creating nothing, developing nothing and producing nothing, and worse, not even reproducing themselves, which is how an effective possession would have come about. To fully grasp what the concept of

“effective possession” entails, consider how the British Puritan who settled in what he was to call New England acted in this process; consider also the end result. *Briefly put, the English Puritan, that true and sole conqueror who took possession of a world already discovered, was effective at building a unique, unified nation and at fostering the material and political conditions for the emergence of his distinctive identity.* On the other hand, *the Spaniard, a true discoverer and only incidentally a conqueror, failed to create the conditions under which the Hispanic identity could be reproduced unfettered and so ended up misplacing his ethnos.* But his policies or lack thereof led to the misplacing of his ethnos in a continent that bears neither his nor its own name, and to our emerging into the world as a scattered and flag-splintered ethnicity, into nations that, apart from a language, share only the various degrees of rancor and sympathy that bring them closer or farther apart from their originators—and from each other. To say that ours is a flag-splintered ethnicity is to say that our ethnic identity is no such thing but only another oxymoron, a *splintered identity*: “Hispanic” is what we are called by the other; to ourselves, we are Mexicans, Puerto Ricans, Cubans, and so on. Sometimes rhetoric has an inextricable link to reality.

We try to solve the problems that a flag-splintered ethnic identity poses by resorting to calling ourselves “Latinos,” while ignoring, or pretending to ignore, that this too is a name given to us by the other, namely, by the French—just before the invading Napoleonic troops were defeated by the Mexican army. And so, we have failed to find a name for ourselves that makes historical sense. It is more than just a curious happenstance that Colón, *The Discoverer*, who in the true sense of the word was the first and last Latino to ever set foot in the New World, was also in the habit of giving himself different names depending on the land he found himself in (Italy, Portugal, Spain, Hispaniola and again,

*On the other hand, the Spaniard, a true discoverer and only incidentally a conqueror, failed to create the conditions under which the Hispanic identity could be reproduced unfettered and so ended up misplacing his ethnos.*

*The well-known Bolivarian project of a collective ethnic identity in South America, which, to put it thusly, exploded in New Granada, suggests that our visionary blindness might be congenital; it is very telling that the project died in a city with such a name.*

Spain), until he died bearing a cryptic name that till this day keeps historians baffled as to its meaning. We have the right to wonder whether it is also by chance that he comes across as the epitome of the visionary blindness of the Spaniards. Although to tell the truth, *The Discoverer* showed more vision where the Spanish crown showed more blindness.

And now the blind visionaries strike again. To be sure, they've been striking for hundreds of years. The well-known Bolivarian project of a collective ethnic identity in South America, which, to put it thusly, exploded in New *Granada*, suggests that our visionary blindness might be congenital; it is very telling that the project died in a city with *such* a name. Not unlike our Iberian ancestors, we are continually envisioning what things will look and feel like in a hypothetical future in the Americas while revealing our blindness as to how to arrive at that future. Or conversely, we just walk down every pathway we see without envisioning where it will lead. Even in the USA, in the situation of the descendant from the Spaniard, and of his victims, we can perceive an echo of the failure of the Bolivarian project. For, whether in California or New York, we deceive ourselves into believing that merely being of Spanish descent, that having "Sánchez," "Martínez" or "Alvarez" for a name endows you with an ethnic consciousness, and therefore an identity, ignoring that "identity" is not a genetic attribute but a social practice, a way of living, feeling and thinking: an empirical mode of being. And this means: to be Hispanic, or if you prefer, Latino, one has to live like one. Every culture or ethnos lives and dies differently. But again, nobody lives as "Hispanic" or, if you prefer, "Latino." We live only as Dominicans or Argentines, as Colombians or Salvadorians or Mexicans, or if allowed to, as Americans. In group identity, it's not the name one is called that counts, but the name to which one responds. This suggests that insofar as we remain an ethnic group splintered by national flags no project that depends on a collective ethnic identity will succeed. Failing to see this constitutes the blindness that endangers whatever vision of the future we might have; it is this blindness that makes us see visions. Seeing visions, though, does not make us visionaries in the strict sense of the word. The question forces itself on us then: how do we overcome this hurdle?

As Bolívar found out in his time and Hugo Chávez is finding out in ours, there's no easy answer and maybe there's no answer at all. That is on the international front, though; but what about on the domestic one? I'm afraid that things don't get any better there, *au contraire*. The question above, one surmises, is intrinsically related to another question that is rarely stated overtly, but that is on the tip of our tongue every time we say a word, or speak in silence. It goes like this: if we, the descendants of the Spaniard and of his victims (who, in view of what has already been established at this point, one does not know what to call, since "Hispanic" or "Latino" won't do—"Hisptinos," perhaps?), have been a part of the United States for hundreds of years, why have we never become an instrumental leverage for power, political, economical or otherwise? Call it the five-hundred-year question. Unable to find a satisfactory answer, we have traditionally resorted to the classical expedient of blaming the other. Our mistaken assumption that 'the other' denies us our share in power turns us into blind visionaries. We convince ourselves that since America is a democracy, the more numerous we are, the more political power we should be able to acquire, which we could then parlay into the economical prowess that could reverse almost five hundred years of getting nowhere, or not too far. We therefore stake our fate on multiplying ourselves by legal and illegal means, by biological reproduction and immigration. Endless self-reproduction is our idiosyncratic way of striking. We cannot see that as noble and legitimate as these visions might be, the more numerous we are, the poorer we become, and the poorer we become, the farther we move from materializing those visions. We become poorer because, our population being composed mostly of low-paid hands, the larger our population, the lower the pay gets, since those hands compete against each other for the available jobs. And, to bring things full circle, fewer jobs means less money; less money leads to less education; less education means more low-paying jobs, and on and on, as if caught in a Dantean circle. It should go without saying that the poorer we get the less likely it is that we can make the American type of democracy work for us. And if so, just as happened to the Spaniards, our blindness thwarts our visions: we are not their grandchildren for nothing.

*As long as such laws continue to govern the democratic game in America, real political power will keep eluding us. And as long as we remain fundamentally an army of low-paid hands holding low-paying jobs, we will continue to ask the five-hundred-year question about our powerlessness, regardless of how many millions we become.*

It should be easy to see that this isn't an academic problem, although it is nonetheless true that many Hispanic, or should one say, Latino, but in any case, "Hisptino"—scholars have been wrestling with it for years, with varying degrees of misunderstanding. Therefore, as one is likely to find overtly or implicitly posited in the literature these scholars have thus far produced, since our Anglo-Saxon "other" has robbed us of our share of political and economical power, the only resort left to us to turn the tables on him is through the endless reproduction of our "Hisptino" population, in the hope that, eventually converted into enough votes, we can give him his comeuppance, to strike back at him, that is. But here we fail to see that in the political system designed by our Anglo other, the populace elects, and the opulent selects; or put another way: the popular classes elect the politicians; the opulent ones select the policies. As long as such laws continue to govern the democratic game in America, real political power will keep eluding us. And as long as we remain fundamentally an army of low-paid hands holding low-paying jobs, we will continue to ask the five-hundred-year question about our powerlessness, regardless of how many millions we become. It is obvious, then, that in order to acquire real political power some level of economic autonomy and prowess is needed. But, congenital blind visionaries that we are, our visions hide from us what we are looking *forward* to seeing.

Should we allow ourselves a gush of fresh thinking, perhaps we could entertain the possibility that the question of power, political or otherwise, is in the end a question of cultural values, of ethnic idiosyncrasies, manners and mores—and not just of numbers. As the histories of the most politically powerful ethnic groups attest, and not only in the USA, certain cultural values have always had the potential of fostering the prerequisites for material wealth to develop and accrue and prevail over the political establishment. In a nutshell, without assimilating the cultural values of the *Protestant work ethic*, all we can ever expect to get is pork-barreling and horse-trading: political handouts, the political equivalent of social welfare, although with a bit of sweating during the sessions of back-room dealings. To be sure, "work ethic" should not be confused with being "hardworking," as is usually the case in Hispanic, or should one say, Latino thinking. Rather,

work ethic, as the shorthand of the system of cultural and moral values of our Anglo other, means not just working hard but instinctively knowing *what* to work hard on and what to work hard *for*. It is, then, a *modus vivendi* as much as it is a *modus operandi*.

"Assimilation" is the one concept many in the Hisptino intellectual establishment abhor—that, we know. The way they see it, only a well-off Latino, or for that matter, a Hispanic CEO would be partial to the concept, and they might be right. What they cannot see though, is the question their rejection of the concept begs: do you assimilate yourself to the values of our Anglo other because you are well-off, or you are well-off because you assimilated yourself (your values) at some point? If in doubt as to the right answer, just consider that those of us who say no to assimilation are precisely worse-offs trying not to be, or wishing we weren't—spokespersons for low-paid hands dreaming of getting the upper hand in order to become well-offs.

Then, whether we can ever overcome the hurdle that a flag-splintered ethnic identity poses is rendered moot by merely thinking things afresh. That we cannot even be sure whether we are "Hispanics" or "Latinos," self-evidently not the same thing, and that we cannot agree on the name the hypothetical identity of our ethnos ought to bear, should give us pause and make us think things afresh. Maybe "Hisptinos" would do. Striving to enlarge our numbers might help in sending a couple of politicians to Washington, say, to do back-room pork-barreling. But since the question of power is not necessarily just a question of numbers (one must also know how to count, and how counting works), this would be getting less than we are bargaining for and, blind visionaries as our Spaniard forbearers were—we might squander even that. Or else, we could keep growing in number and striking again and again until the doors of Rome are brought down. Then what? Rome might get sacked, but that might not make us any richer, while making everybody else poorer. And so, what began as a gratuitous oxymoron would end as a sad, puzzling irony. Often rhetoric is inextricably linked to reality. 

\* This article is an adaptation from *The Reluctant Americans*, a book in search of a publisher.

# THE TRUTH ABOUT SPAIN: AMERICAN HISPANISM, THE SPANISH CIVIL WAR, AND THE CRISIS OF ACADEMIC LEGITIMACY

► SEBASTIAAN FABER

Almost from the moment of its outbreak in July 1936, the Spanish Civil War sparked intense public controversy in many different countries, not least in the United States. For some, the embattled Republican government represented the last bastion of democracy against fascism on the march. For others, the military rebels led by Franco were Christian crusaders fighting godless Communism. Throughout the three years that the war raged on, intellectuals, politicians, religious leaders, and activists in Europe and the Americas violently disputed each other's versions of the "truth about Spain."

Seventy years later, surprisingly little has changed. The disagreements over what really happened between 1936 and 1939 seem just as intense, and just as intractable, as during the war itself. In March 2007, the opening in New York of an exhibit showing how the Civil War was experienced and perceived by the city and its inhabitants—about a thousand of whom joined the Republican army as international volunteers—gave rise to some testy exchanges among scholars, journalists, and veterans' relatives. Recent work by American, British, and Spanish historians of the Civil War has come in for sharp criticism and praise from academic colleagues. And in Spain itself, the anniversary year of 2006 has helped revive or intensify decades-long disagreements that show no signs of abating. The Spanish disputes are particularly significant because conflicting interpretations of the war are directly linked to the much wider debate about the legacy of Francoism—a debate that was skirted in the country's transition to democracy in the late 1970s, but that has now come back to haunt it with a vengeance.

In all three of these recent polemics, the dissenting parties tend to accuse each other of political bias while claiming for themselves a position of sober objectivity. In practice, no one is willing to give the opposite side an inch. This, too, has been a general pattern in seven decades' worth of discussions about the topic. It seems that too many groups and individuals have too much invested, personally or politically, in particular versions of the Spanish war. The result is a continuous, tiresome—and ultimately erosive—stalemate. Since the mutual charges of political bias have proven utterly unproductive, it might be time to rethink the implicit assumption that the Civil War can or should be approached from an "objective" or "neutral" position.

Perhaps the never-ending debates over the Spanish war even provide a useful starting point for a more general reflection on the role of affective and political investments when it comes to establishing a consensus about historical truth. This is not a new issue, of course. But I would argue that it *is* closely related to a pressing problem in our current, media-saturated world: the waning legitimacy of scholarship and journalism, two discourses that ground their institutional authority in particular notions of rigor and objectivity.

It is well known that events in Spain between 1936 and 1939 mesmerized large sections of the American and European public. For Western intellectuals, in particular, the Spanish Civil War quickly turned into a moral test case: given what was at stake, many thought, it was impossible *not* to take sides. And many intellectuals, activists, religious or civic leaders indeed took a public position on the war—although it is safe to say that most of them were not, by any measure, experts of things Spanish.

But what impact did the outbreak of the war have on those who *did* know Spain? What was the reaction from foreign scholars of Spanish language, literature, culture, and history? The available evidence suggests that their reactions varied widely. Some joined the fierce public debate on the war. This was the case of Professor Allison Peers, one of Britain's most prominent Hispanists, who published a large number of books and articles on the topic, in which he tended to favor the Franco side. In the United States, however, only a handful of Hispanists decided to speak out publicly on the war. The large majority of Spanish teachers and professors, including the field's institutional leadership, were extremely hesitant to comment on contemporary Peninsular politics. In December 1936, the edi-





tor of *Hispania*, the journal of the American Association of Teachers of Spanish, wrote that he had received a large amount of letters and articles about the war, but that he thought it best not to publish anything on the topic that could be “considered as biased”. Other journals adopted a similar attitude. In practice, American Hispanists all but ignored the war in their professional journals and meetings. (*Hispania* would publish nothing of consequence on the subject for decades.)

Why were American scholars of Spain so reluctant to join the debate on a topic so close to their professional and personal interests? For one, they felt that, as academic experts of language, literature and culture, they had no business commenting on politics. More important, they feared that any association with controversial issues of the day would have a disastrous effect on the public image and legitimacy of their profession. This, at least, was the argument made by the prominent Hispanist Henry Grattan Doyle. “We must all ‘watch our step,’” he wrote in late 1939; “The future of our subjects is largely in our own hands.” To be sure, Doyle wrote, faculty serve as “interpreters of the culture” of the nations whose language they teach. But “that does not mean that we should let ourselves become in the slightest degree political apologists or—worse still—conscious or unconscious propaganda agents for any foreign nation” (93): “Even if the Spanish struggle had presented a clear-cut issue of dictatorship *versus* democracy, it would have been important to follow the dictates of good sense and keep the teaching of Spanish free from confusion with the political claims of one side or the other in the minds of our fellow-citizens” (95). Ironically, then, it was exactly when a large number of public figures in the United States joined the intense public discussion on the situation in Spain that the topic became something of a taboo for the academic experts on the country.

Things today, of course, have changed. American Hispanists are no longer afraid to address the Spanish Civil War in their classes. In fact, for Iberian Studies the war has become a central topic, particularly attractive from a cultural-studies standpoint. After all, few episodes in twentieth-century Spain present such an intricate combination of politics and high- and low-

cultural forms, or so many opportunities for interdisciplinary, transnational, and transcultural research. The large majority of American Hispanists who work on the Civil War, moreover, make little attempt at political neutrality; almost as a matter of course, most assume some level of solidarity with the Republic. It is with this solidarity, however, that some conservative American scholars and intellectuals take issue. Hence the continued controversy around the Spanish Civil War in the American public sphere. The turmoil around the New York exhibit proves this point once more.

“Facing Fascism: New York and the Spanish Civil War” opened on March 23, 2007, organized by the Museum of the City of New York together with the Instituto Cervantes, NYU’s Tamiment Library, and the Abraham Lincoln Brigade Archives. (Disclosure: I sit on ALBA’s board of governors.) The exhibit and an accompanying collection of essays aim to illustrate the city’s multiple reactions to the outbreak of violence in Spain. Even before the show opened, however, it drew sharp criticism. On March 22, the *New York Sun* published a scathing review in which Ronald Radosh, emeritus professor of history at CUNY, accused the curators of presenting an outdated, romanticized, and politically disingenuous version of the war. Radosh was particularly dismissive of the way the exhibit described the role played by the American volunteers in Spain. For him, the exhibit’s “evident purpose is further glamorizing and distorting the record with a biased account of the issues,” an account that represents “the events of the 1930s as a simple morality play of good guys versus bad guys.” While the exhibit claims that the New Yorkers who joined the Civil War went to defend democracy against fascism—Radosh writes—in reality the international volunteer fighters “were a Comintern-directed army,” meant to help Stalin achieve his goal of establishing a Soviet-style “people’s republic” on the Iberian Peninsula. “[T]he fairy tales of the old left,” Radosh concludes, “once again take hold as the tenured radicals of academia advance their campaign to resurrect myths with a public exhibit.” The *New York Times* soon followed with a similarly skeptical piece. “[T]his show deviates little from what would have once been called the party line,” reviewer Edward Rothstein noted; “The real situation is far more complicated than anything suggested here.”

The reviews sparked a series of critical responses. “Professor Radosh’s attack on this book and exhibition seems unfortunate, unfair, and misplaced,” wrote James Fernández, professor of Spanish at NYU and co-editor of the book accompanying the exhibit. According to Fernández it is Radosh who presents a simplified, tendentious reading of the war, partially based on falsehoods and distortion. The exhibit and the book, by contrast, “aim precisely to reaffirm complexity and to challenge received ideas, to abandon simplistic

paradigms.” Jim Skillman, an Atlanta-based activist associated with the ALBA, sent a parodic letter to the *Sun* in which he applied for a reviewer’s position: “I have recently been made aware that actually attending the events and exhibitions I would write about is not a requirement, and that it is only necessary for my submissions to reflect your right-wing reactionary neo-con political line”. Dan Watt, in turn, son of Lincoln Brigader George Watt, wrote to the *Times* stating that its review was “blatantly unfair to the men and women of the Lincoln Brigade who risked their lives to fight for the democratically-elected Spanish government.”

As this exchange shows, most of the Civil-War polemics in the American public sphere center on the role of Communism and the Soviet Union in the 1930s and after. The same can be said of recent discussions among professional historians; and here, too, the tone has become unusually sharp. In a review essay for the *Journal of Contemporary History*, the British historian Chris Ealham dismissed the two latest books by Stanley Payne—with Gabriel Jackson one of the two most prominent American experts of Spanish Civil War history—as politically motivated distortions of the historical record: a “simplistic... narrative of leftist misdeeds.” “Payne’s all-consuming desire to attack the ‘twisted logic of the left,’” Ealham writes, “means that he can sustain his central argument only by systematically omitting conflicting material and/or by adopting outlandish views.” Payne himself, meanwhile, has been equally dismissive of fellow historians more sympathetic to the Republic, denouncing what he sees as the predominance of leftist views among Spanish academic historians and, more generally, a stifling regime of political correctness.

In Spain, the disagreement is less sharp among academic historians than between academic historians and intellectuals writing about recent Spanish history for a larger, lay audience. Particularly notorious in this respect has been Pío Moa, whose *Los mitos de la guerra civil* (2004) became a bestseller. While Moa claims to present new and revealing facts about the responsibility of the Spanish left for the outbreak of the war—the origin of which he places in the general strike of 1934—the academic establishment dismisses his work as a tendentious and unrigorous recycling of Francoist interpretations that have long been discredited by meticulous research. Still, the academic historians are at a loss to explain Moa’s tremendous popularity, and are not quite sure if and how to counteract what they see as a campaign of misinformation.

It seems, then, that the tensions between politics and academic rigor remain as unresolved as they were in the 1930s. This is not only true for Spain but also for the United States, where conservative intellectuals have been complaining about the “liberal bias” of the American university, especially in the Humanities and

Social Sciences. Publicists like David Horowitz—something of an American Moa—have decried what they see as the overwhelming presence, at universities and colleges all over the country, of left-leaning scholars who place political advocacy above the disinterested pursuit of truth. Horowitz claims to fight for “intellectual diversity,” and invokes notions of propriety, professional conduct, and scholarly norms. Professors, he says, should strictly limit the subject matter discussed in their classes to the area of their scholarly expertise and the topic of the course; politics have no place in a literature course. Moreover, when addressing controversial issues *within* their scholarly field, teachers should be sure to separate fact from opinion, present more than one viewpoint, and not privilege their own position. Stanley Fish has similarly urged his fellow academics not to “confuse your academic obligations with the obligation to save the world” and not to “cross the boundary between academic work and partisan advocacy.” For Fish, “the true task of academic work” is “the search for truth and the dissemination of it through teaching”: “our job is not to change the world, but to interpret it.” Curiously, Fish and Horowitz thus end up proposing something similar to Henry Doyle in 1939: professorial neutrality and self-restraint, based on a sharp distinction between “the search for truth,” on the one hand, and “politics” or “advocacy” on the other. As we have seen, this distinction is not really helpful when it comes to resolving the Spanish Civil War debates, in which the distinction tends to serve as little more than a rhetorical strategy to reject opponents’ arguments out of hand.

In Spain, the tension between scholarly expertise and control of the public sphere has been particularly vexing. The tremendous commercial success of “revisionists” like Pío Moa has in part been possible because they fill a void. The successive governments of post-Franco Spain never dared establish anything resembling a national consensus on the historical narrative of the Civil War and Francoism. While there is some degree of consensus among mainstream scholars of Spanish history, nothing of the kind exists among the population at large, many of whom were barely taught about the 1930s in school. It is often said that



Spain's transition was based on a collective form of amnesia. This is not entirely true: much has been written and published in post-Franco Spain about the 1930s. Given the particular dynamics of the country's transition to democracy, however, most of these writings were never allowed to gel into any coherent general picture that could serve as the basis of, for instance, secondary-school textbooks.

To make matters worse, all parties involved like to link points of historical interpretation directly to the fraught political present, which is entirely dominated by the rivalry between the ruling Socialist Party (PSOE) and the oppositional Partido Popular (PP). The *populares* accuse the current Prime Minister, José Luis Rodríguez Zapatero, of pursuing a "radical" agenda that threatens Spanish peace and territorial integrity. For the *socialistas*, in turn, important sections of the PP still represent an atavistic, authoritarian conservatism that is out of step with the European right and maintains dangerous connections with neo-Francoist currents. Moreover, the three main points of conflict between the PP and the PSOE are directly related to the legacy of Francoism or can be construed as repeats of the ideological struggles of the 1930s: the Socialists' push for social liberalization and secularization (legalization of gay marriage, stricter enforcement of church-state separation); its willingness to negotiate about increased regional autonomy, and its consequent openness toward peace talks with ETA; and its wish to revisit or even redress Spain's transition to democracy, allowing for a more explicit condemnation of the Franco regime and for state-sponsored forms of recognition of its many victims. By now the rivalry between the PP and PSOE has led to a serious breakdown of public discourse, as the Spanish media has become almost completely politicized along party lines.

Drawn into this political maelstrom, journalism and academic discourse have a hard time holding their own. Their traditional claims to truth, based on a strict adherence to strict norms of rigor and objectivity, are constantly being questioned and undermined. The confused reactions from established historians in the face

of Pío Moa's popularity illustrate this dilemma well. What do you do when badly researched lies receive a much wider coverage than what you know to be the scholarly truth? Historians' responses have varied: some have chosen to ignore Moa altogether; others have tried to refute his theses. Julián Casanova, one of the most prominent of Spanish historians, has chosen to delegitimize "pseudo-historians" like Moa by invoking the *institutional* authority of "professional historians, ... who fuel new research and take their teachings to classrooms and scholarly conferences." Casanova's appeal to institutional power is a weak defense, though, in part because it implies a blanket disqualification of amateurs. Spanish Civil War historiography would not be what it is today without the contribution of *aficionados* like Gerald Brenan, Hugh Thomas, or Herbert Southworth, a Texas-born librarian for whom the war would become a life-long obsession.

The work of Southworth, in fact, might point to a way out of the politics-versus-truth dilemma. Southworth (1908-1999) spent most of his life in search of the "truth about Spain," meticulously demolishing the myths that in Franco's Spain passed for official Civil War historiography. Southworth was a rigorous historian if there ever was one, yet he was also an amateur, a Hispanophile, and deeply committed to the cause of the Republic. His work shows that rigor and political commitment do not only not exclude each other, but that their combination can be mutually reinforcing. The energy needed for Southworth's decades-long search for the truth is provided by his political outrage over the Republic's defeat. For Southworth, moreover, rigor—an unconditional commitment to truth and scholarly integrity—is not the same as neutrality or impartiality. "Perhaps," he wrote in 1963, "'impartial' students of a conflict cannot elude the normal tendency to accuse and defend each side in equal measure, dividing up the responsibility and war crimes in two equal parts and give one to each side." But "this implies an erroneous vision of the Republican camp, which doubtlessly had the law and justice on its side" (146). The truth, in short, is never neutral. 🐣

## TWO POEMS

### ▶ HERNÁN BRAVO VARELA

*Translated by T. G. Huntington*

#### LALA

*For Enrique Fierro*

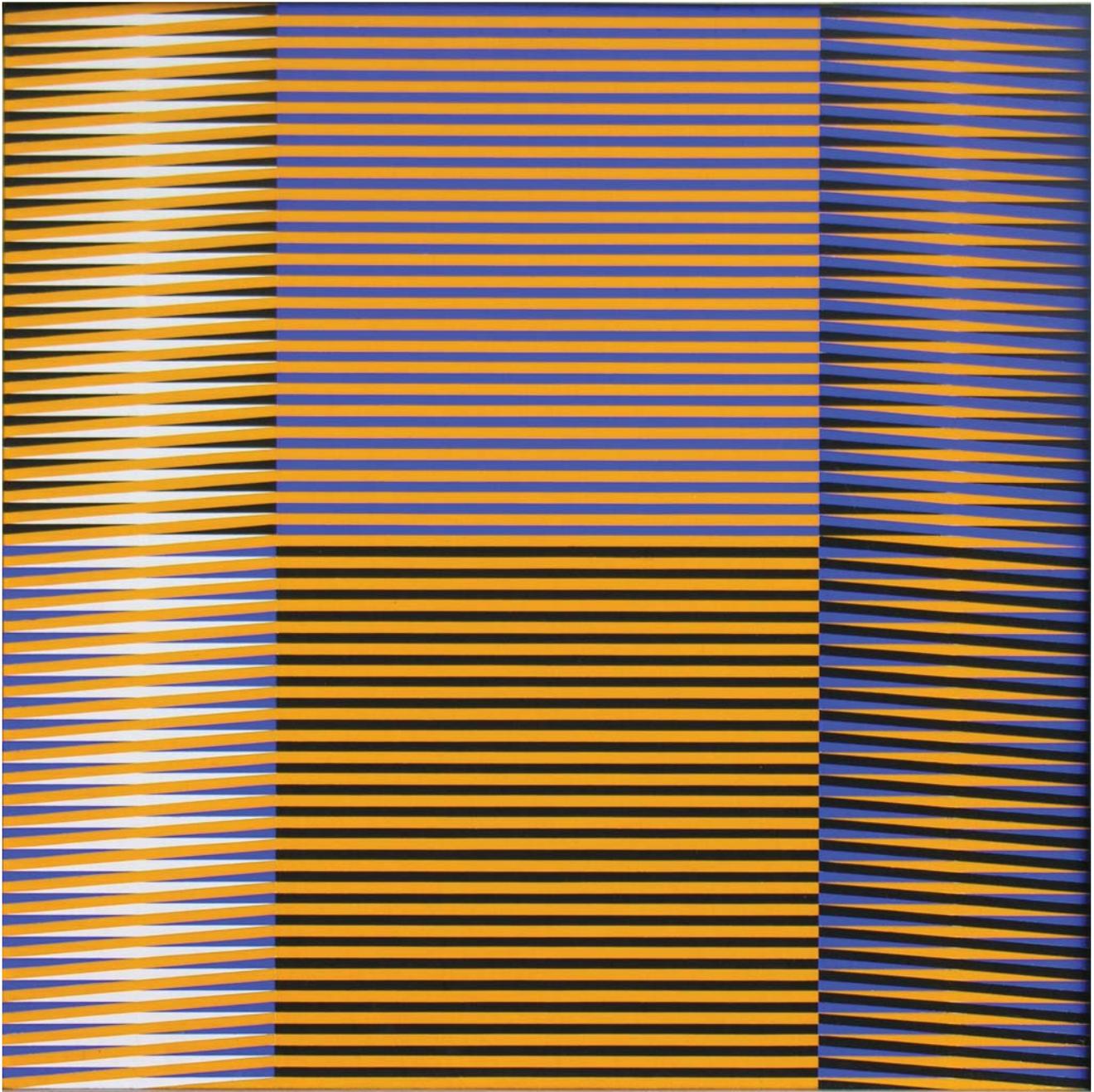
Watching her graze,  
without any reference  
to greenness  
or grass for the weight  
of an udder.  
The almost, hardly cow.  
There is trust  
in her lowing  
and the white  
and black of her sum,  
although there are no grounds  
to judge her coloratura lyrical  
or not.  
Once her opera of milk  
has been rehearsed  
for the pump,  
in a stall  
begins the dialogue  
with her onomatopoeia.

#### OVERGOLDEN

The extraction of the stone  
of gold, from the depths  
—in reality, of gold.  
Joy, it could be called,  
that begins  
by excavating,  
by meeting the pure  
caution of its sun.  
(Gold is, in reality,  
a query.)  
Between the shovel, the pick,

and whoever's hands  
the above and below  
of all the shadows,  
breathing mined;  
some karat  
from least to most  
that's touched the earth.  
What happened, ingot  
of breadth?  
When you say gold,  
you mean to say blond.  
Golden the tunnel  
of closed eyes,  
a curl of emptiness  
falls outside.

I T I S T H E C O L O R



making **itself** in this **moment**

C R U Z D I E Z

photography courtesy of Sicardi Gallery

# NI PASADO NI FUTURO, LA HISTORIA EMPIEZA CON UNO Y TERMINA CON UNO MISMO

► CARLOS CRUZ DIEZ / ENTREVISTA CON ROSE MARY SALUM

*Translated from the Spanish by Beth Pollack*

**Rose Mary Salum:** A la distancia, ya que Cruz Diez logra transformar el arte no sólo en Venezuela, sino en el mundo, sabemos que su lenguaje pictórico es el resultado de años de investigación y de la búsqueda, de mostrar el color en todo su movimiento. ¿Cómo llega Cruz Diez a crear su lenguaje pictórico? ¿Cómo plasma en un canvas la condición cambiante de la experiencia cromática?

**Carlos Cruz Diez:** Haber dado con estas soluciones, con estos resultados, es producto de una reflexión muy larga, muy costosa en tiempo, en lecturas y en fracasos porque uno llega a la perfección de lo que quiere hacer con la acumulación de múltiples fracasos. Para encontrar las soluciones que uno cree convenientes tiene que experimentar mucho, dudar hasta hallar realmente una estructura que confirme y que conformen los conceptos que uno se ha hecho del arte o de lo que piensa que puede ser el arte. Para mí el arte era ser pintor. Yo soy pintor, me formé como pintor y me defino pintor. Y el instrumento fundamental de un pintor es el color: fue allí donde pude encontrar algunas posibilidades de modificar nociones porque el artista, lo que hace a lo largo de su trayectoria es, justamente, encontrar nuevas salidas, nuevas nociones para el espíritu y la apertura del conocimiento. Porque el arte, como ya lo han dicho grandes artistas, es conocimiento, es el verdadero conocimiento. El color no es algo permanente ni eterno como la noción que tenemos en occidente de que todo es eterno. El color es una circunstancia y toda mi obra pone en evidencia esa condición cambiante, mutante y efímera que es el mundo del color.

**RMS.** Los puntillistas usaron el punto, ¿por qué Cruz Diez usa la línea?

**CCD.** Uno de los puntos de partida para mi investigación fueron los impresionistas, el post impresionismo, el fauvismo, todos los artistas como Delacroix, que vieron en el color la posibilidad de modificar la pintura, al arte mismo. Los puntillistas y los posteriores al impresionismo, descubrieron y pusieron en evidencia que el color era cambiante pero justamente en su contradicción, porque cada generación crea contradic-

**Rose Mary Salum:** In the long run, Cruz Diez managed to transform not only art in Venezuela but, also worldwide. We know that his pictorial language is the result of years of research and the search to express color in all its movement. How does Cruz Diez come to create his visual language? How does he shape the changing condition of the chromatic experience on canvas?

**Carlos Cruz Diez:** Arriving at these conclusions is the result of lengthy reflection, very time consuming in readings and failures, because one comes to perfection of what he wants through the accumulations of multiple failures. To arrive at a convenient solution one has to doubt until finally uncovering the structure that confirms and conforms to the concepts that one has of art, or at least what one thinks is art. For me, art was being a painter. I am a painter. I was trained as a painter. I define myself as a painter and the fundamental instrument of a painter is color. It was from that point that I was able to see the possibility of modifying concepts, because what the artist does in his trajectory is precisely to find new projections, new concepts for the spirit and the introduction of knowledge. Because art, as it has been said by great artists, is knowledge, it's true state of knowledge. Color is not something permanent nor eternal like the notion we, in Western society, have that everything is eternal. Color is a circumstance and all I have found supports this evidence in this changing, mutating and ephemeral condition which is the world of color.

**RMS.** The pointillists used the dot, why does Cruz Diez use the line?

**CCD.** One of the starting points for my inquiry were the impressionists, the post-impresionists, fauvism, and artists like Delacroix who saw, in color, the possibility to modify painting and art itself. The pointillists and those subsequent to impressionism discovered and demonstrated that color was changing yet precisely in its contradiction. That is to say, every generation creates a contradiction. The impressionists expressed color in a dynamic condition, but contained it in a static medium. An impressionist wanted to express the fragility of light; however it was captured in an eternal medium; unable to be modified. Pointillism did the same thing. What

◄ Induction Chromatique No. 19, 1973. Paint, wood, aluminium



▲ Transchomie, 1965. Plexiglas

ciones, el impresionismo crea una contradicción, crea la condición cambiante del color, pero expresándola en un soporte estático. El impresionista quiso expresar la fragilidad de la luz; sin embargo, lo hizo en un soporte eterno: no se modifica. El puntillismo hizo lo mismo. Lo que yo traté de hacer, para ir más allá del impresionismo, fue indagar en una paradoja. En esa alteración del impresionismo propicié una contradicción, como en *Blanco sobre blanco* de Malevich. Es decir, es contradictorio tener un concepto metafísico y manifestarlo materialmente en un cuadro. Sin embargo, esas contradicciones me dieron la pista para encontrar un soporte que fuera también un creador de situaciones efímeras. Y a partir de ese momento, todo mi trabajo está basado en construir situaciones efímeras para darle al color su verdadera condición que es lo inestable, lo cambiante.

**RMS.** ¿Pero por qué la línea? ¿Se presta para esos fines?

**CCD.** La línea no es un elemento estético, en absoluto, es un elemento de eficacia. Yo creé puntos o círculos porque la línea es el elemento esencial y escueto, único, para poner en evidencia la metamorfosis, la transformación del color. Si esas fueran curvas o zig zags, no agregarían absolutamente nada al discurso del color, al color en su situación mutante.

**RMS.** Entonces el arte de Cruz Diez da la victoria a Heráclito quien dice que todo es movimiento

**CCD.** Todo es movimiento. El color no es estático, tiene movimiento. Una de las cosas que yo estructuré para mi trabajo es no darle significantes. Las formas tienen significantes. Para mí lo único significativo es la dialéctica que se establece entre el espectador y la obra.

I attempted to do was to move beyond impressionism and search for the paradox. In that modification of impressionism, I provoked a contradiction, like Malevich's *White on White*. That is, it is contradictory to have a metaphysical concept and express it materially through a static medium. Nevertheless, those contradictions, gave me the path to find a medium that also was a creator of ephemeral situations. And beginning with that moment, all my work is based on the construction of ephemeral situations in order to give color its real condition which is unstable, mutable.

**RMS.** But, why the line? Does it serve to that purpose?

**CCD.** The line is not an absolutely aesthetic element; it is an element of efficacy. I created points or circles because the line is an essential and unadorned element, unique, to show the metamorphosis, the transformation of color. If these were curved or zig zags they would not add anything to the discourse of color, color as a transformative situation.

**RMS.** Then Cruz Diez's art pays tribute to Heraclitus who says that everything is movement.

**CCD.** Yes, of course. Everything is motion. Color isn't a static entity, it evolves. One of the things I planned in my work is not to give meanings. Forms have meaning. In my opinion, the only meaning that exists is the dialectics between the spectator and the piece of work. When one looks at those straight lines, they do not have meaning, except that they are the most basic of objects which generates a situation. And, the situation generated by these parallel lines promotes a multiplicity of sensations, perceptions and points of departure for mythification. That is to say they are supporting an occurrence and are the medium for the creation of a myth. These objects serve as a sort of light trap to provoke other notions about color and things.

**RMS.** Another of your propositions is the autonomy of color. This appears extraordinary to me, and at times contradictory. When one looks at your work, you are caught in its magnetic field; it is the energy that your pictures invite. If one of your intentions is the autonomy of color, and this cannot exist without the spectator, have you established a codependency?

**CCD.** This is the precisely intention; the contribution of kinetic art to universal art is creating a spectator who participates in the work. From a passive and contemplative attitude, they are led into an active and participative attitude. This involves the spectator in the structure the artist has put into play; because let us not forget that a painting is a reflection, be it a painting of an insignificant flower, of a landscape or by an amateur artist. There we find contained an insight that ranges from the most elemental to the most complex of things, and it is the case of my work that it is a vision of tremendous complexity; it is an expression that has taken a lot of time and refers to many physical

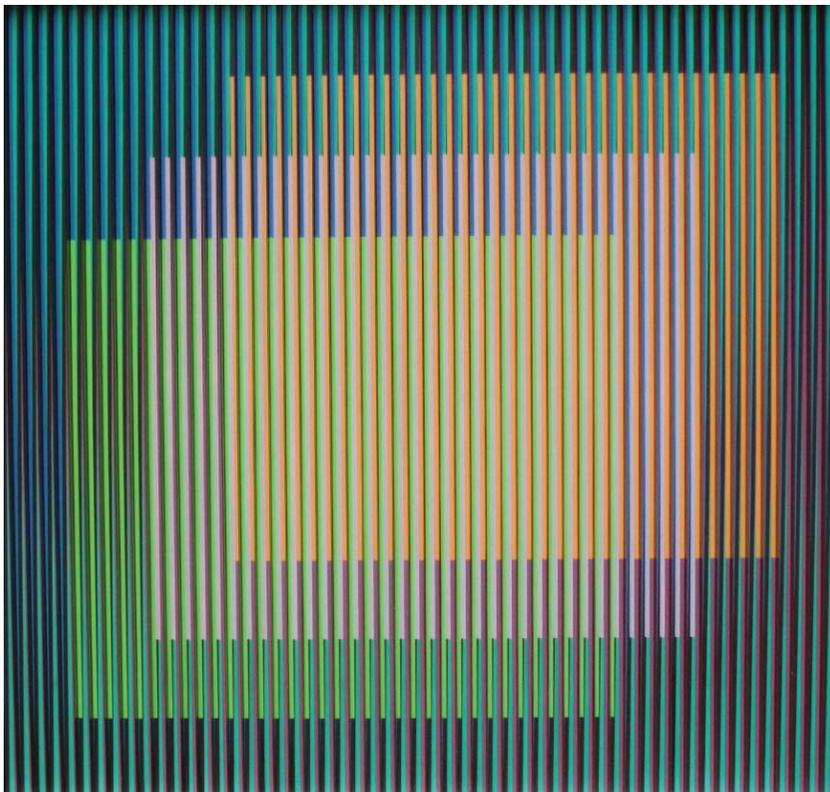
Cuando mira esas líneas rectas que no tienen ninguna significación, sino son objetos de lo más elemental, eso genera una situación. Y es esa situación generada por líneas paralelas la que provoca la multitud de sensaciones, percepciones y puntos de partida de mitificaciones porque son soportes de un acontecimiento y son los soportes de una mitificación. Esos objetos sirven de una especie de trampa de luz para provocar otras nociones sobre color y sobre las cosas.

**RMS.** Otra de sus propuestas es la autonomía del color. Esto me parece extraordinario, pero a veces contradictorio. Cuando uno ve su obra queda atrapado en su campo magnético, es la fuerza de atracción de sus cuadros. Si una de sus propuestas es la autonomía del color, pero ésta no puede existir sin el espectador, ¿se ha establecido una codependencia?

**CCD.** Ese es el propósito porque el hecho de hacer participar al espectador es precisamente el aporte que el arte cinético ha dado al arte universal. De una actitud pasiva y contemplativa, se pasa a una actitud activa y participativa. Lo cual involucra al espectador en el soporte que el artista ha puesto en juego; porque no olvidemos que un cuadro es una reflexión. Así sea el cuadro más insignificante de una flor, de un paisaje, de un pintor de domingo. Allí hay un análisis, de lo más elemental hasta el más complejo, como el caso de mi trabajo, que es una reflexión tremendamente compleja; ha tomado mucho tiempo y se refiere a muchos comportamientos de índole físico. Un cuadro es una propuesta que una persona hace sobre las cosas. Entonces esto ha sido una preocupación de lo que ha sido la pintura. La pintura detiene el tiempo (que es una invención humana). El cuadro es el mejor invento para detener el tiempo, labor imposible. Y justo cuando el hombre se dio cuenta de esto inventa la pintura como un testimonio de lo que ya pasó. El cuadro es eso. Mi propósito en las obras es mostrar que el tiempo no existe, no hay pasado ni futuro, es el presente; es el instante. Este es el color haciéndose en el instante. Es como nuestra vida. Nuestra vida está construida del instante; ni pasado ni futuro. La historia empieza y termina con uno mismo.

**RMS.** Y entonces hay un afán de eternidad, una búsqueda de trascender el tiempo.

**CCD.** Exacto, la búsqueda es que sea acorde con el hombre mismo. Estoy tratando de proponer algo que vaya de acuerdo con uno mismo. Es como el sonido; va más de acuerdo con el ser humano porque la pintura es un soporte estático. A pesar de lo que yo he podido encontrar en un soporte estático para demostrar la transformación del color en el tiempo, hay otras obras como las saturaciones. En éstas no hay soportes, es el espacio mismo coloreado en donde el *logos* y la presencia corporal genera múltiples soluciones, matices y sensaciones que no están escritas sobre el canvas, no están allí, están en nuestro interior.



▲ Psychromie 2441, 2003. Serigraph on aluminium, plexiglas

types of behavior. Painting stops man's invention: time. It is the best invention to stop time, an impossible task. And when man figured out that it was impossible to stop time, he invented painting as a testimony to what already had taken place. That is what the canvas is. My purpose with these works is to demonstrate that time does not exist; there is no past or future, there is only the present, and this instant. It is the color making itself in this moment. It is our life. Our life is constructed in the moment; neither past nor future. History begins and ends with one as an individual.

**RMS.** So then, there is a yearning for eternity; your search is to transcend time.

**CCD.** Exactly, the search is in accordance with man's nature. I am trying to propose something that is in harmony with oneself. It is like sound; it is more in agreement with humans because painting is a static medium. However, although I have found the medium static, in order to demonstrate the transformation of color in time, there are other works like pigmentations, there is no medium, it is the same colored space where *logos* and physical presence create multiple solutions, matrices and, unwritten sensations about the medium that are not present, not there, they are within us.

**RMS.** Andy Warhol and pop art representatives created a visual language that strongly critiqued the mass production of art. How would you, Cruz Diez, respond

**RMS.** Andy Warhol y los representantes del pop art crearon un lenguaje pictórico que criticaba fuertemente la producción en serie del arte. ¿Cómo responde Cruz Diez a esta demanda cuando todos los artistas contemporáneos tienen talleres y crean el arte en serie?

**CCD.** Cada artista pone en su obra su reflexión. Warhol plasma en su obra un análisis sobre su tiempo y su sociedad. Él se basa en los postulados de Marcel Duchamp que demuele toda una estructura académica del arte. Tenía una fórmula y con él culminaría la obra de arte. Andy Warhol lo retoma para hacer una sátira y una crítica de su entorno. A la vez, entendió algo fundamental: esta sociedad es mediática. Esta es la sociedad contemporánea. Como todo artista, él puso en juego su reflexión.

**RMS.** Su taller es un punto de encuentro familiar en donde todos los hijos y los nietos participan. Esto debe ser una experiencia muy emotiva.

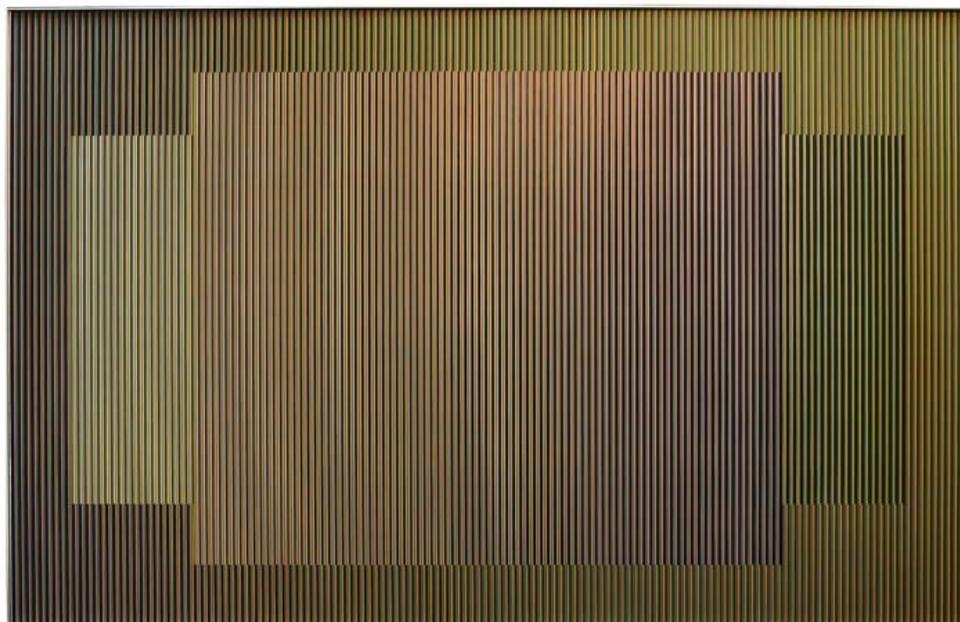
**CCD.** Es un proyecto de toda la vida. A los jóvenes que se acercan les platico que cuando enamoraba a mi mujer, le presenté este proyecto de vida. Le decía que el arte y la vida no están separados. No es que pensara ser un pintor de 10 a 12. "Yo vivo y muero en el arte y la vida es una sola cosa. Vamos a hacer de mi trabajo y el tuyo, los hijos y los nietos una sola cosa". Y así ha sido; una experiencia que felizmente ha ido por buen camino. Trabajar en un taller no es invento mío, se hizo en el siglo XVI, los talleres de los artistas eran la familia y su equipo. Eso sucedió con Sebastian Bach. Él y su familia componían la música y todos los artistas flamencos tenían a la familia, alumnos y asistentes que se formaban en el taller. Y eso es lo que ha sucedido en el mío. Se han formado muchos artistas amigos y han creado su obra. Porque el taller

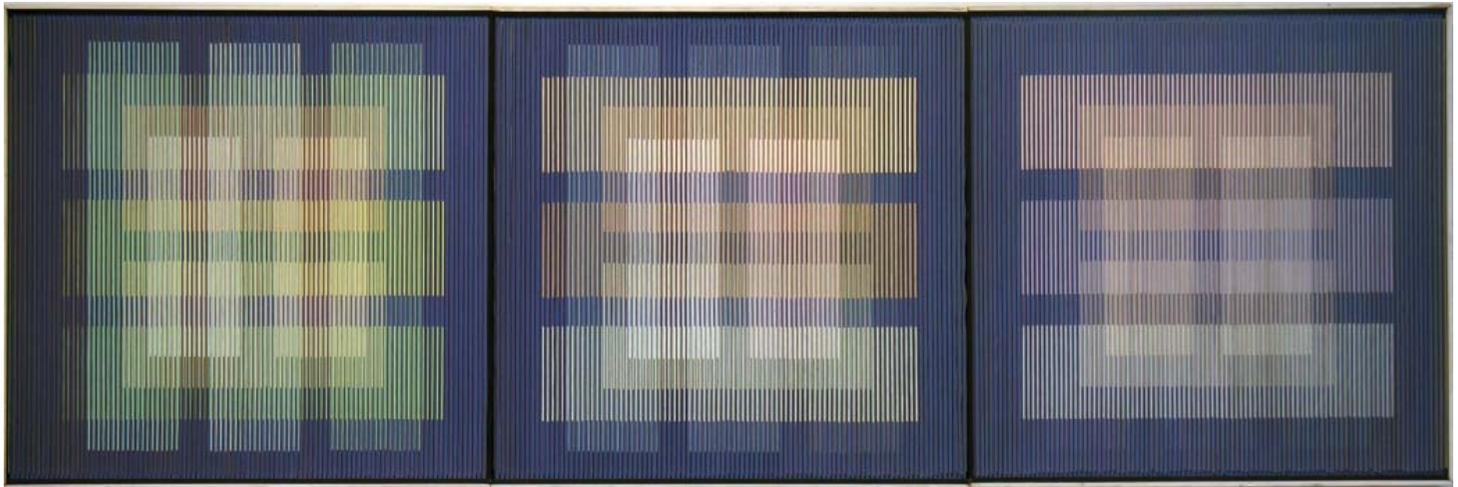
to this inquiry when all contemporary artists have studios and create art in series?

**CCD.** Each artist puts his own reflection into his work. Warhol puts in his work the reflection of his time and society. He bases himself on the assertions of Marcel Duchamp who destroys the academic structure of art. He had a formula and with it lights as the work of art. Andy Warhol again takes it up in order to create a satire and a criticism of his environment. At the same time, he understood something fundamental. This is a media oriented society based on success in the media. This is a contemporary society and like every artist he put his own perspective into play.

**RMS.** Your studio is a family endeavor where all your children and grandchildren participate. This must be a very poignant experience.

**CCD.** That was the plan. I tell the young people who surround me that when I fell in love with my wife, I presented her with this life project; I told her that art and life are not separate. I didn't think about only being a painter from only 10 to 12. I live and die with art and life is the same thing. "Let's make my work and yours, my children and grandchildren, one thing." And it has been like that. It has been an experience that happily has followed a good path. Working in a studio was not my own invention; it was done in the XVI century when studios belonged to families and their team. That's what happened with Sebastian Bach, he and his family composed music and all the Flemish artists had their families and assistants and together they made up a studio. And, that's what has happened in my studio. It contains many artist friends and they have created their work, because a studio serves so that young people can create their work.





ha servido para que esos jóvenes hagan su trabajo. Yo tengo dos nietas que están estudiando arte y que allí trabajan. Van aprendiendo y va quedando un bagaje de lo que allí se hace. Porque para hacer una pintura no sólo existe el óleo sobre tela, hay muchas tecnologías y hay una elaboración compleja. Hay que usar la computadora, la carpintería metálica, la litografía, fotografía, cantidades de oficios que allí se realizan de la misma manera que sucedió en el pasado. Los artistas fabricaban ellos mismos su pintura, los canvas, todo se hacía en el taller. Yo he tenido que fabricar mis propios utensilios que tienen una extrema complejidad artesanal. Pero no quiero que la obra sea sólo un trabajo artesanal sino un acontecimiento donde uno sienta ese trabajo complejo que está detrás de ello y que es lo que ayuda a formar a un artista.

**RMS.** ¿Cómo ha afectado el régimen chavista a las expresiones artísticas de Venezuela?

**CCD.** Hay una nueva política, cosas que son muy interesantes, como la creación de museos nacionales, pero es una situación inestable que no sabemos lo que va a suceder. Hay un proyecto de país que está en proceso. Dar un juicio sería incorrecto porque hay que esperar. Un país nuevo no se construye en pocos años. Hay que esperar para ver qué dará eso con el tiempo. Puede que eso sea muy benéfico para el país, yo creo que será benéfico porque el país necesitaba una transformación; sacudir la sociedad venezolana que estaba muy conforme con lo que era y se había olvidado de la gente más pobre. Ahora tenemos la ilusión de que esto sea una transformación benéfica del país y, por supuesto, si es para el país, también es para el arte. 🇺🇵

▲ Psychromie 402, 1968. Cardboard, paint, Rhododhid, wood

I have two granddaughters who are studying art and work there. They are learning and the wealth of what they do remain there. Because creating a painting is not only oil on canvas, there is a lot of expertise and complex production. You have to use the computer; you have to use metalwork, lithography, photography, use a number of trades created as they have in the past. The artists themselves construct their painting, the canvases; they make everything in the studio. I have had to fabricate by hand my own tools that are extremely complex in an almost sculptural way. I don't want the piece of work to be handmade but to be an event where there is a complex work behind it that helps to shape an artist.

**RMS.** How has the Chávez regime affected artistic expression in Venezuela?

**CCD.** There is a new politic, there are some very interesting things going on like the creation of national museums, but the situation is unstable and we do not know what is going to happen there. There is a national project under development. It would not be proper to pass judgment because we will have to wait. A new nation cannot be built in only a few years. You have to wait and see what will happen with time. It could be very advantageous for the country, I believe, it will be good because the country needed change. Venezuelan society needed to be shaken up, it had taken its situation for granted and had forgotten about the poor. Now we have the hope that this will be a good transformation for the country, and of course, if it is for the country, it will also be for art. 🇺🇵

◀ Psychromie 2458-1, 2003. Seriagraph on aluminium, plexiglas

## GUSTO DE CONOCERLO

► ALBERTO CHIMAL

Con la barra en alto y a punto de golpear el cristal, el Rocko descubre que el coche no está, en realidad, vacío: adentro hay una niña pequeña, como de dos o tres años, sentada en el asiento trasero, precisamente junto a la ventana que el Rocko se propone romper. Muy sorprendido, y aunque los demás se le quedan mirando con un asombro distinto (pues no entienden por qué no le da al vidrio de una buena vez, para que entre todos puedan arrancar el estéreo y las bocinas), el Rocko retrocede un paso, luego lo avanza nuevamente, luego se inclina para ver mejor. La niña, de hecho, es su hija, a la que no ha visto desde que la madre se la llevó hace algunos meses. Ella también parece reconocerlo, pues alza la manita y pega la palma al interior del cristal. Lo primero que se le ocurre al Rocko es que la madre es todavía más pendeja y perra de lo que él creía, para dejar a su propia hija sola en un coche cerrado, para que en vez del Rocko llegue alguien que no la conozca y le ponga al menos un susto horrible, y en el peor de los casos la golpee o la hiera o la saque para violarla o... El Rocko, indignado, levanta otra vez la barra, pero para golpear la ventanilla delantera, de modo que la niña (quien sigue con la mano en el cristal) no corra peligro ni siquiera de recibir un golpe, y mientras los demás trabajan él pueda sacarla y llevarla a su propia casa. Entonces, en un parpadeo, la niña desaparece del interior del coche y su lugar lo ocupa una mujer muy vieja, arrugada, gorda, sentada justamente en la misma posición de la pequeña. Ella mira intensamente al Rocko. Éste piensa en su abuela y luego tiene una idea curiosa: le parece que, si vive lo bastante, su hija podría llegar a verse así: su propia hija llegará, si tiene suerte, a ser ese despojo. Nunca se le había ocurrido semejante idea y no es un pensamiento agradable. Una vez más baja la barra. Los demás se encuentran cada vez más agitados por la falta de

acción del Rocko: ha pasado casi medio minuto desde que llegaron hasta el coche y, si bien es poco probable que alguien intente detenerlos, no es bueno que se mantengan mucho tiempo en el mismo lugar, y además está la urgente necesidad de contar con el dinero de la venta de cuanto puedan sacar del interior. Uno de ellos va a increpar al Rocko para que se apresure cuando éste vuelve a moverse. Los demás creen que va a romper, ahora sí, el vidrio, y en efecto el Rocko vuelve a levantar la barra, porque también sabe de las urgencias del momento y lo más fácil debería ser sacar a la vieja (porque debe ser una desconocida: la impresión que tuvo el Rocko es absurda) y echarla a un lado mientras trabajan. Entonces, ya para dar el golpe, el Rocko se detiene una vez más. Aquí cabe esta digresión: el coche les llamó la atención desde varias horas antes, cuando lo vieron de lejos en la esquina más remota del estacionamiento de la unidad, cerrado y lejos de los otros automóviles; ahora, mientras el Rocko mira boquiabierto las ventanillas, los otros, por algo observar pues no ven lo que él está viendo, reparan en varios detalles triviales: por ejemplo, la carrocería no es como ninguna que hayan visto antes y la marca (logotipo de una fábrica, nombre del modelo) no se ve por ningún lado. El Rocko mismo no ha reparado en nada de esto porque, ahora, el interior del coche alberga un tesoro: diez cajas nuevas y perfectamente cerradas de estéreos para automóvil, de buena marca y cada una con su correspondiente juego de bocinas. Las cajas están apiladas en los asientos y pueden verse y contarse sin problemas. El Rocko se pregunta si algo de cuanto está ocurriendo es efecto nocivo de alguna sustancia, pero también decide que otra pregunta es más importante: si entre todos podrán llevarse las cajas en un solo viaje y con la debida velocidad. Como decide que al menos deben intentarlo, levanta la barra por cuarta vez. En-

*...el Rocko retrocede un paso, luego lo avanza nuevamente, luego se inclina para ver mejor. La niña, de hecho, es su hija, a la que no ha visto desde que la madre se la llevó hace algunos meses. Ella también parece reconocerlo, pues alza la manita y pega la palma al interior del cristal.*

tonces oye una risa seca, aguda, que él atribuye primero a alguno de sus compañeros. Pero la risa prosigue mientras las cajas, sin más, comienzan a desaparecer una por una del interior del coche. Así: primero están y luego no, como en la televisión, y hasta peor: sin luces que las nimben, sin sonido. Nueve, ocho, siete, seis. El resto de la banda no comprende: primero su amigo va a romper el vidrio, luego no, luego sí, y ahora además de bajar la barra una vez más ha puesto una cara muy extraña. Todos están pensando ya en los efectos de varias sustancias de las que se abusa durante algún tiempo cuando el Rocko abre la boca para gritar. Está furioso: mientras la risa continúa cada vez más fuerte, más hiriente, las cajas han seguido desapareciendo y ahora no quedan cinco, cuatro, tres, dos, sino una sola: un estéreo con sus bocinas, que en cualquier momento puede no estar más, y él se ha limitado a quedarse viendo como pendejo mientras todo se va. La barra se eleva despacio, como si pesara muchísimo: está corriendo, por así decir, contra la última desaparición, que puede llegar ahora, o ahora, o ahora, pero también es como si el esfuerzo requerido para levantarla fuera en verdad sobrehumano y su potencia, cuando fuera a caer, no pudiera compararse con la de ninguna otra arma. Sube, sube cada vez más y de pronto cae. Cae y golpea el vidrio una sola vez. Entonces ocurren varias cosas: la superficie transparente se cuartea, pero una alarma suena y todos piensan que es la del mismo coche, por lo que la banda completa salvo el Rocko se va corriendo; la última caja desaparece, la risa se vuelve un estruendo y luego se divide en muchas, se convierte en una multitud que se burla y grita de alegría, y en el interior del coche Rocko puede verse a sí mismo. Está desnudo, encogido con dificultad en el asiento trasero, a cuatro patas, y sobre él está el Caifás, uno de los que se fueron, desnudo también y a punto de penetrarlo por detrás. El Rocko de adentro, sonriente, sometido, inclina la cabeza y dice en alta voz que ama ser el putito del Caifás. También, que siempre guardó en secreto sus verdaderas pasiones pero ahora es más feliz que nunca. El Rocko de afuera, aún más trastornado que antes, mira al de adentro y al Caifás comenzar un vaivén lento y pesado, doloroso, salpicado de exclamaciones alegres, las risas de antes y el chillido variable de la alarma. No levanta la barra porque no sabe qué hacer. Sí, dice el otro Rocko, sí, sí, sí, dame, dame, sí, y los dos empiezan un ulular prolongado, alto como si proviniera de la garganta de una mujer o de un niño, y después de un tiempo, de pronto, cesan los sonidos, la gente del interior del coche desaparece y el Rocko está mirando las estrellas.

Blancas, brillantes, numerosas, llenan el negro interminable que se ve por las ventanillas. Es como si el suelo del estacionamiento fuera sólo una delgada corteza, y por debajo, como arriba, estuviese el cielo enorme y oscuro, y el coche estuviera justo sobre el agujero

que comunica lo alto con lo bajo y prueba que son lo mismo. El Rocko no piensa en agacharse ni en mirar entre las llantas (si lo hiciera notaría que, por ejemplo, además de las anomalías que sus amigos pudieron ver, las ruedas están hechas de metal, y no pueden girar por estar soldadas a la carrocería) pues no puede apartar los ojos de la vastedad enorme, inmóvil como el cielo de cualquier día, recortada por las divisiones entre los cristales y el área limitada que el coche cubre, y sin embargo tan grande...

El Rocko, diminuto ante lo que mira, siente miedo, siente asco, siente vergüenza. Piensa en cómo será él cuando tenga la edad de la vieja, piensa en el Caifás sobre él, piensa en la imagen de su hija. Piensa en gente que ha visto de lejos o en la televisión o sólo una vez, de paso, en una calle o una multitud. Siente algo en la garganta; esto reaviva su enojo y pronto ya no puede contenerse. El siguiente golpe de la barra, apenas el segundo, logra que el vidrio termine de romperse y mil fragmentos se separen y salten y caigan con un fuerte ruido. Del otro lado de la ventanilla ahora abierta se ven los asientos (salpicados de trozos de cristal), el tablero, el volante, pero todo el coche comienza a temblar violentamente y la voz de algún tiempo atrás, sola, risueña, vuelve: dice algo. El Rocko, quien ha retrocedido algunos pasos y por fin ha soltado la barra para que caiga al suelo, no entiende bien las palabras, pero le parece que fueron algo como "Gracias, muy bien, ya es suficiente, tanto gusto". El coche estalla en una nube de polvo que se arremolina alrededor del Rocko y luego se dispersa, como impulsada hacia arriba por un golpe de viento. Y en el lugar que ocupaba el coche hay ahora una oveja blanca, encogida, que bala al ver al hombre e intenta alejarse de él pero está atada a un poste de metal. Tiene un moño azul amarrado al cuello.

El Rocko se cree a punto de caer también, de rodillas, de espaldas; piensa que va a empezar a reír, larga, tan fuertemente como la voz que se ha marchado. Sin embargo se contiene al escuchar un gruñido bajo y áspero detrás de él. Antes de volverse ya imagina los ojos redondos, brillantes, del animal que acecha y tiene hambre. La oveja, advierte, quisiera correr, pero le será imposible. Arriba la noche permanece. 🐺



TEL +39 039 2014226 INFO@CANALI.IT WWW.CANALI.IT

# CANALI

V E L L E R I A N O

H O U S T O N G A L L E R I A  
5085 Westheimer. Suite 2860  
Houston, TX 77056

713. 552.1188 / velleriano@aol.com

## LA BALADA DEL EXTRANJERO

► GLENN GALLARDO

La calle en que viví llevaba el nombre  
de un héroe de la Revolución Francesa.  
Se hallaba en pleno centro  
de una ciudad que con fuerza centrífuga  
me hacía chocar desordenadamente  
contra los límites de mi propia existencia.  
¿Qué tarde empecé a sentir que no ocupaba  
un lugar específico?  
París estaba en todas partes,  
como en todas partes estaba mi recuerdo de un  
tiempo  
en el que tuve otros nombres.  
Me llamé entonces Augustin, Philippe;  
me vestí de mil formas  
cambiándome de ropa según las circunstancias,  
el estribillo o la canción de moda.  
Fui Abelard en su caballo de ancha grupa  
cantando bajo los balcones las romanzas godas;  
o Arthur el de corazón de mansa oveja,  
o Peire Vidal reconstruyendo a Amor en todas.

Esa diversidad no me hizo daño  
ni me llevó, según el veleidoso influjo  
de cada día, de cada hora, a la disolución.  
Así, los meses y los años pasaron sin que  
experimentara  
nostalgia alguna por una identidad o un nombre.  
Lo mismo me arrojé en los brazos de Constance,  
en Périgord, que tuve a bien acicatear la brida  
del corcel  
hacia las tierras altas de la Picardie  
o de la vieja Aquitania. No es que me diera igual,  
pues ese parecido entre países, música y mujeres  
daba más bien una unidad territorial a mi alma.

Y sin que me dijeran lo que debía pensar,  
ni cómo comportarme,  
los hechos me arrastraron a la orilla del tiempo  
donde, náufrago del olvido,  
enajenado entre los meses de renta y las visitas  
al médico,  
me encontré con el que siempre fui realmente:  
un hombre en la ciudad,  
en medio de una vida en la que no cabía  
nostalgia alguna por una identidad o un nombre.



## EN LA VEREDA DE MOCORONGO

Los protagonistas de esta historia son dos niños campesinos. Luis Fernando Restrepo Aguilar y su sobrina, Omaira Giraldo Aguilar. La Primera Comunión la realizaron en 1989, cuando ambos tenían ocho años. Luis Fernando es hijo de Darío Restrepo, mayordomo de la finca “San Francisco”, en la vereda de Mocorongo del municipio de Don Matías, Departamento de Antioquia.

Luis Fernando es la mano derecha de su padre en las labores diarias: ordeña 30 vacas Holstein dos veces al día, al amanecer y al caer la tarde. Cuida marranos (cerdos), codornices, gallinas y cultiva pasto para el ganado. Como la finca no tiene carretera debe llevar en caballo la leche en cantinas metálicas a unos tanques de refrigeración ubicados a 3 kilómetros.

Los estudios de Luis Fernando fueron básicos, hasta quinto de primaria; Omaira, en cambio, terminó la secundaria (bachillerato) y luego estudió secretariado y confecciones. La Primera Comunión se realizó en la escuela veredal de Río Grande, al lado de otros 50 niños campesinos y precedida por el Obispo de Santa Rosa de Osos (municipio cercano muy católico).

En Colombia le decimos “Chiva” al carro-camión que montan los niños después de la ceremonia. Ésta se realizó en la finca con un vino dulce y un sancocho de gallina (sopa típica colombiana).

Luis Fernando siempre soñó con ganar dinero y obtener su propia finca para no tener que trabajarle a nadie —como su padre, que toda la vida fue mayordomo o empleado de un patrón. Desde niño supo que en Boston-

Masachusetts-EU había una colonia de inmigrantes de su pueblo (Don Matías), muy solidarios con los paisanos. Por eso ahorró varios años y a los 16 viajó a México; por el hueco pasó la frontera y llegó a Estados Unidos a trabajar como indocumentado, en oficios de construcción. Contrajo matrimonio con otra colombiana, con la que tiene un hijo. Con los ahorros ya le compró una casa a sus padres, Darío y Lia, en su pueblo en Colombia. Vive feliz, cumpliendo su sueño americano y dice que, cuando tenga mucho dinero, volvería a Colombia a comprar su propia tierra para disfrutar una vejez digna.

Omaira, su sobrina, vive en España y trabaja como obrera en una fábrica de confecciones. La hermanita de Luis Fernando, la que está en la foto parada en una puerta, se llama Giovana Restrepo.

La finca “San Francisco” está ubicada en Don Matías, a 70 kilómetros de Medellín, la capital de Antioquia. 🐦



# DÍAS DE COMUNIÓN

León Darío Peláez

Serie fotográfica que, bajo el título de *Mi Primera Comunión*, forma parte de *Territorios ajenos*, uno de los proyectos editoriales que Publicaciones Semana (Santa Fe, Colombia) prepara para celebrar sus primeros 25 años de vida. Es un libro de lujo con 10 reportajes fotográficos realizados por su editor de fotografía, León Darío Peláez, en 21 años de trabajo profesional. La idea es mostrar una Colombia que respira vida y esperanza a pesar de todos los problemas que hoy la asedian. En este proyecto, la mirada del fotógrafo aborda lugares desconocidos y ajenos con una mirada muy particular en donde el respeto al ser humano es el común denominador. Las imágenes están acompañadas por un texto de Adolfo Castañón del cual presentamos algunos fragmentos en nuestras siguientes páginas.

## LA PRIMERA COMUNIÓN (FRAGMENTOS)

### ▶ ADOLFO CASTAÑÓN



Hice la Primera Comunión sin pena. Hubo una fiestecita infantil. Se comieron tamales —hayacas mexicanas— y aguas frescas. Estrené un traje nuevo, que me duraría poco, pues iba creciendo como la luz al amanecer. Ya no volví a comulgar más que de cuando en cuando. Sólo lo hacía por darle gusto a mi abuela que —como decía mi padre— era una señora “muy persignada”. Precisamente ella fue la que nos enseñó. Había dos formas de hacerlo: una, trazando la cruz sobre la frente con la mano derecha y, otra, dibujando la cruz desde la cabeza hasta el pecho. Más tarde —con los gnósticos— aprendí que había una tercera, delineando la cruz desde la cabeza hasta el sexo.

\*

Hace años el poeta José Luis Rivas me pidió que aceptase ser padrino de bautizo de su hijo al que se impondría el nombre de Juan. Cuando nos encontrábamos

ante la pila bautismal, mis lágrimas cayeron sobre el niño. A través de ese acto, en apariencia sencillo, ese cuerpo estaba recibiendo el nombre de Juan al mismo tiempo que el agua bautismal y todo el peso de la civilización cristiana y, si bien era “salvado” de una condición entre vegetal o mineral, era arrancado de ese espacio de la posibilidad pura, de la virtualidad radical como sería el *limbo*, lugar donde podría o tendría que convivir con todos aquellos pueblos y con todos los pensadores y aun hombres de bien que no conocieron la Buena Nueva cristiana como los antiguos fenicios, Virgilio, Heráclito y muchos otros. El ahijado no sólo estaba recibiendo el nombre de Juan sino la posibilidad o la obligación, la necesidad de pertenecer a ese “pueblo universal”, “pueblo de pueblos”, que puede recibir la Buena Noticia de la existencia de Jesús el Cristo, personaje alrededor de cuya fecha de nacimiento gravita y se ordena el calendario y la historia de la civilización cristiana—occidental, dominante en medio mundo. Entre los japoneses no se celebra la Navidad.

\*

Los sacramentos son actos enteramente simbólicos, son ritos, ceremonias que ponen en movimiento energías, no por inmateriales menos reales. Esas energías, sobra decirlo, imantan y vertebran el cuerpo social a través de una institución como la familia que se construye a la sombra del sacramento del matrimonio que tiene por objeto que los contrayentes “vivan entre sí pacíficamente y críen hijos para el cielo”. (Cf. Ripalda)

\*

Los catecismos no precisan la edad en que puede recibirse la Primera Comunión. Dice Ripalda: “El sujeto capaz de recibir este sacramento es todo hombre o mujer bautizados, que tengan uso de razón y hayan llegado a los años de discreción”. En la época de Ripalda no se admitía que los niños comulgaran antes de los doce años, y entre protestantes franceses la primera comunión se reserva a los que llegan a la edad adulta.

\*

Hice la Primera Comunión a los diez años. Aunque mi padre era libre—pensador, había sido bautizado y se había unido a mi madre tanto por un contrato civil

como en una ceremonia religiosa. No eran muy practi-  
cantes pero celebraban la Navidad y sus fiestas, res-  
petaban los rituales de la Semana Santa —por ejemplo,  
el de la visita a las Siete Casas—, pero no nos llevaban  
a misa los domingos, aunque sí íbamos a visitar iglesias  
coloniales en los alrededores de la ciudad de México el  
séptimo día de cada semana. Esas visitas tenían más  
bien carácter cultural y durante ellas mi padre nos ins-  
truía a mi hermana y a mí sobre los principios edilicios  
de la arquitectura religiosa colonial: qué era un atrio,  
un arquitecabo, un claustro, una bóveda o un coro. A  
veces, la visita a las iglesias coloniales era sustituida por  
excursiones a las pirámides para familiarizarnos con  
los principios activos en la construcción de los centros  
ceremoniales prehispánicos. En mi mente infantil esos  
paseos dominicales eran como una prolongación de la  
escuela y de los deberes escolares que yo asumía con  
entusiasmo y dedicación, tanto mayores cuanto más  
simples me parecían las exigencias de los maestros.

\*

Tomé el curso previo a la Primera Comunión con sumisa  
alegría. La obediencia era para mí una fuente de gozo.  
Aprendí con desenvoltura deportiva las oraciones prin-  
cipales: Padre Nuestro, Dios te salve María, el Credo  
me sonaban bien, y creía entenderlos (el auto-engaño  
y la falsa fe van de la mano). También, por supuesto,  
me aprendí de corrido los Diez Mandamientos aunque,  
de nuevo, no entendiera lo que significaban: salvo lo  
de no robarás y no matarás, me parecían en verdad  
enigmáticos: ¿qué quería decir aquello de “Amar a



Dios sobre todas las cosas”? ¿Cuál era la diferencia en-  
tre “no hurtar” y “no codiciar bienes ajenos”? ¿Cómo  
“santificar las fiestas” (Tercer Mandamiento)? ¿Qué  
quería decir “honrar padre y madre” y sobre todo a  
qué se refería con “no fornicar”?, y así sucesivamente.  
Me guardaba mis preguntas, y me consagraba —eso





quería pensar— a lo mío: repetir como loro de feria y dejar a los adultos tranquilos con la representación de mi memoria.

\*

Se haría la Primera Comunión. Se daría una pequeña fiesta, me comprarían mi primer traje de persona mayor, me pondría mi primera corbata y me comprarían zapatos nuevos. La ceremonia me recordaba la obligación futura del servicio militar que terminaría declinando por una leve deformación de los llamados pies planos.

\*

Conforme se acercaba la fecha de la comunión inaugural, me empecé a poner nervioso. ¿Qué significaba realmente todo aquello? ¿Qué podía o debía confesar, además de las travesuras con que fastidiaba para distraerme? ¿Por qué si inventar cuentos e historias era algo tan divertido resultaba que no había que decir mentiras ni levantar falsos testimonios?

\*

La víspera de la Primera Comunión, le confesé al sacerdote una serie de pequeñas travesuras, unas inventadas y otras reales y, al final, rematé: “He mentado”. El hombre de la sotana no le quiso dar importancia a mi autodenuncia, y me recetó una medicina que me pareció inocua: rezar tres padres nuestros, tres aves marías y tres credos. Los recité de corrido sin saber muy bien lo que hacía. Me tardaría mucho en saber qué significaba orar.

\*

“La cabeza del sacerdote se inclina profundamente mientras tiene en sus manos la sagrada forma, la fina

blanca oblea. Ya no habla por sí mismo ni por los demás. Ahora es el propio Cristo quien utiliza las manos y la voz de ese hombre para renovar su acto supremo de amor en el sacrificio redentor. *Porque éste es mi cuerpo.* No hay cambio alguno perceptible. Sin embargo eso tan pequeño, blanco y redondo en su apariencia, tan frágil y delgado como un papel se ha convertido en el Cuerpo de Cristo. La voz de la Víctima, a través del oficiante, habla de nuevo. *Porque éste es el cáliz de mi sangre, del nuevo y eterno testamento.* Sólo el sacerdote ve el contenido de la copa, pero no ve sino un líquido obscuro y rojo, que tiene el sabor del vino. Y sin embargo, por el ‘misterio de la fe’, esa es la sangre salvadora, que *será derramada por vosotros y por muchos para el perdón de los pecados*” (Richard Butler, *La vida y el mundo de Jorge Santayana*).

\*

Las iglesias siempre me parecieron construidas como teatros. Pero, ¿qué se representaba en su escenario? Lo que ahí se escenifica no es fácil de expresar: es el “milagro” o el proceso, si se quiere, por el cual, durante la liturgia de la misa (encubierto por la tersa y tensa palabra “eucaristía”) se transmuta el cuerpo y la sangre de Cristo en pan y en vino. Este juego de palabras muy fácil de realizar en la mesa de trucos del lenguaje, pero ¿es verdad que es un hueso duro de





roer para el perro de la conciencia racional. ¡Cuidado con el perro!, advertía en Pompeya un mosaico que sobrevivió a la explosión del Vesuvio: *Cave canem*. ¿Será cierto que hay que tener cuidado con el perro de la conciencia racional? ¿Será verdad que el cristiano viejo debe decir al joven: no se vaya a romper los dientes por querer rumiar lo que no se puede: el hueso de la fe?

\*

Cuando estaba por hacer la Primera Comunión, tenía *ganas* de ser monaguillo. No digo *deseos* sino *ganas*, que es algo más físico e imperioso. Me atraía poderosamente la idea de ponerme una sotanita roja y una cota blanca, y, vestido así, acompañar en el oficio de la misa a un sacerdote. Imaginaba que, al cambiar de vestido, cambiaría de personalidad, lo mismo que un hombre que viene de la calle y que entra a la sacristía puede transformarse, casi diría transfigurarse, en sacerdote.

Vagamente pensaba que con la comunión podía suceder lo mismo: el hombre interior, el niño que estaba dentro de mí, al recibir la comunión se transformaría, se pondría un uniforme celestial por dentro de la piel. Gracias a mi padre, escéptico y librepensador, no se me cumplieron aquellas ganas —como digo casi

físicas— de acceder a ese espacio teatral de los asuntos litúrgicos. “Son asuntos de gente reaccionaria —me dijo—, mejor ponte a leer otras cosas...”

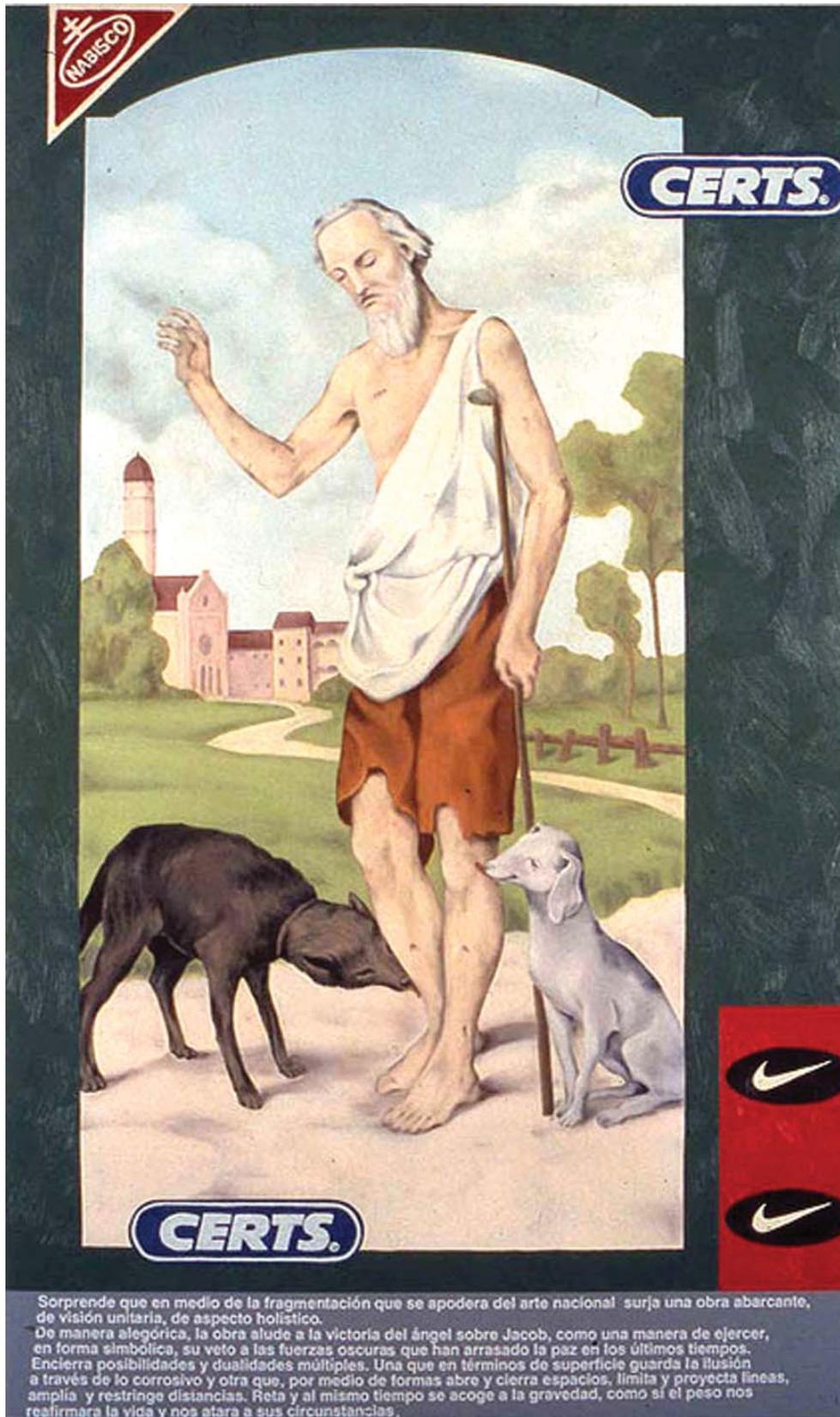
\*

El retrato del niño que se prepara para hacer su Primera Comunión es un sol que, al proyectarse sobre el charco de la mente, produce estos reflejos, palabras que son espejos.

De la mañana al resplandor incierto,  
el órgano eleva sus cantares,  
te he visto comulgar entre azahares  
de la iglesia en el ángulo desierto.

Ramón López Velarde





▲ Fernando Uña. *Ready Zombie*, 1997. 120 x 200 cms. Óleo, acrílico y letras autoadhesivas sobre tela. Textos de Luis Fernando Valencia, Carmen María Jaramillo y Carolina Ponce.

## ENCrucIJADAS. ENTRE PALABRA Y ARTE

### ► GLORIA POSADA

Literatura y arte, dos lenguajes que se entrecruzan, se imbrican o se oponen. Toda relación está mediatizada por el lenguaje. Transformar el entorno en signos, inscribir huellas, crear

escrituras, objetos, construcciones, inserciones espaciales y, en términos generales, dar testimonio de una reflexión sobre el mundo, es participar en las dinámicas de la cultura, donde las fronteras entre las diversas disciplinas se expanden, asumen sentidos multidireccionales, se abren potenciando las distintas posibilidades de la interacción, la comunicación y el conocimiento.

Vivimos en una época en que todos los saberes han traspasado antiguos límites proponiendo aperturas, vínculos transdisciplinares, intercambios y contactos que alteran cualquier concepción unidimensional de lo que se considera culturalmente "realidad".

Las artes plásticas son concebidas y creadas en una intrincada red entre lenguaje, análisis reflexivo y materializaciones espaciales. Entre el pensar y el hacer, entre la contemplación y la acción, el artista vive, sueña y construye. Da testimonio de estar en un aquí y ahora, articula experiencias, recorridos, impresiones, lecturas e intereses personales, con las tradiciones, valores y búsquedas cognitivas de la sociedad. Lo individual y lo colectivo, el sujeto y la comunidad, fundan y reelaboran territorios entre la naturaleza, la urbe, lo imaginario y lo simbólico.

En las heredades culturales, el contexto social, la historia del arte, el estado del conocimiento actual, los principios de realidad de la existencia cotidiana y la ensañación, el artista se debate investigando y produciendo su trabajo, el cual se inserta, circula y dialoga con la cultura a la que pertenece, propiciando encuentros o rupturas, en intrincados procesos de interpretación.

Si se analizan los diversos planos de relaciones, de estudio, creación y difusión, se podrá constatar que la literatura difiere de las artes plásticas en el lenguaje, las técnicas, las materialidades, las formas y los contenidos, pero gran parte de los procesos de estas disciplinas son similares. Ambos procedimientos pueden diferenciarse en sus alfabetos, instrumentos y soportes de inscripción, pero testimonian una reflexión donde muchas veces las especificidades se trastocan en interferencias e intersecciones. Tal vez,

las más evidentes son cuando los artistas escriben o los escritores hacen crítica de arte. Un ejemplo de ello son estos exquisitos versos de Frida Kahlo, publicados en un periódico mexicano cuando ella era muy joven y aún no había decidido su destino en la pintura: "Yo había sonreído. Nada más; / pero la claridad fue en mí, y en lo hondo / de mi silencio. / Él, me seguía. Como mi sombra / irreprochable y ligera. / En la noche, sollozó un canto..."

Este poema citado por Raquel Tibol en el libro *Frida Kahlo, una vida abierta*, señala las ramificaciones de la obra de Kahlo y las múltiples lecturas posibilitadas entre lo pictórico plasmado en el lienzo y el papel, y la escritura como pulsión del ser y grafía presente en los numerosos textos del diario íntimo. No en vano Tibol califica a Frida de escritora excepcional y esos primeros versos adolescentes son una promesa poética tal vez cumplida en otro lenguaje, en la iconografía.

Asimismo, los vínculos entre arte y palabra han sido en algunos casos fortalecidos por narraciones escuchadas donde en cada nueva versión y tono se reactualiza la tradición oral, en resonancias e imaginarios que perviven como huellas en la memoria de los artistas: "Melesio... me refería cuentos a la usanza indígena, muy tristes, sensitivos, con la emoción de los que hablan del dolor sin tener ninguna redención dentro del dolor mismo".



▲ Fernando Uña. Sin título, 1996. 160 x 200CMS. Acrílico y óleo sobre tela, 1996. Texto de Fernando Uña.



▲ Fernando Uña. *Vidas Pasadas*, 1997. 150 x 200 cms. Acrílico, óleo y letras autoadhesivas sobre madera. Textos de Carolina Ponce y Ana María Escallón

Este testimonio de Diego Rivera citado por Tibol en el libro *Diego Rivera ilustrador*, podría mostrar las diversas influencias de una obra, y las experiencias de correlato entre artes plásticas y literatura.

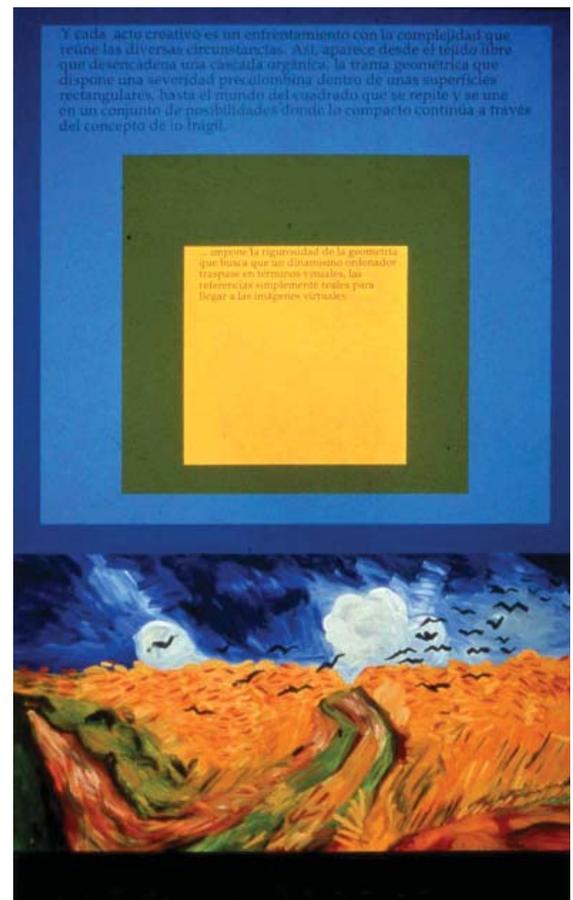
Ambos pintores mexicanos escribieron sus reflexiones sobre la plástica, las relaciones entre lo local y lo foráneo, las problemáticas de su época y sus posiciones políticas.

Desde otras instancias, la crítica realiza una mediación entre arte y escritura, rebasa el ámbito estrictamente literario, para expresarse desde una hermenéutica vitalizada por la filosofía, la antropología, la historia, y los estudios estéticos. Toda crítica se forja en conceptos, enunciados, palabras, pero, nada es más esclarecedor que cuando los propios artistas escriben sobre arte y van más allá de sí mismos para abordar lo otro y a los otros. En diferentes siglos, desde Leonardo hasta Van Gogh y Warhol, ellos han escrito sus análisis y reflexiones sobre el mundo y la creación, han plasmado su saber más allá de una materialidad plástica. En Latinoamérica, algunos se han convertido en investigadores, escritores e historiadores del arte excepcionales como Luis Camitzer, Guillermo Gómez Peña y, en Colombia, Beatriz González. Al leerlos se encuentra una exactitud, concisión y desvelamiento del arte del pasado —González— o de las problemáticas contemporáneas —Camitzer, Peña— que eluden la retórica o la improvisación.

Gómez Peña, por ejemplo, plantea agudos interrogantes sobre la identidad chicana y latinoamericana, y sobre el ser artista en una época de intrincados y complejos contactos culturales: "Para poder articular nuestra crisis actual como artistas multiculturales, nos vemos obligados a inventar y reinventar lenguajes constantemente. Estos lenguajes han de ser interdisciplina-

rios, sincréticos, diversificados y complejos; tan complejos como las fracturadas realidades cambiantes que intentamos articular." Este texto del libro *Mexterminator* (publicado a finales de la década de los ochenta) busca dilucidar el paradigma multicultural y evidencia constantes territorializaciones en la cultura de frontera y en su tránsito desde ambas orillas a la otredad. Pero la reflexión de Gómez Peña también señala la exigencia de un arte de saberes fronterizos que no encarne monólogos, idealizaciones, ni ensimismamientos.

Sin embargo, los artistas también han trabajado con la palabra en la plástica. Desde las iluminaciones de manuscritos medievales o la obra de Hieronymus Bosch hasta los collages dadaístas, o los sugerentes e incisivos títulos de obras surrealistas —además de los manifiestos—, o las intervenciones espaciales con la palabra escrita o hablada de Bárbara Kruger, Jenny Holzer o Cildo Meirelles, entre otros... Estas encrucijadas e influencias recíprocas también pueden rastrearse en Marcel Duchamp, quien marcó toda la historia del arte del siglo XX, y es citado por Octavio Paz en el libro *La apariencia desnuda*: "Brisset y Roussel eran los dos hombres que en aquel tiempo yo admiraba más, por su imaginación delirante... Brisset se ocupaba del análisis



▲ Fernando Uña. *Ascensión*, 1994. 250 x 150 cms. Óleo, acrílico y letras autoadhesivas sobre tela. Textos de Ana María Escallón



▲ Antonio Caro. *Aquí no cabe el arte*, 1972

filológico del lenguaje —un análisis que consistía en tejer una increíble red de equívocos y juegos de palabras. Era una suerte de Aduanero Rousseau de la filología... Pero el responsable, fundamentalmente, de mi vidrio 'La novia puesta al desnudo por sus solteros' fue Roussel. Desde que vi su pieza de teatro me di cuenta inmediatamente de las posibilidades que ofrecía su concepción. Sentí que, como pintor, era mejor sufrir la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino..."

En Colombia, desde las décadas de los sesenta y setenta, las grafías pictórico-conceptuales de Bernardo Salcedo hicieron bodegones con palabras o críticas mordaces al escudo nacional. Igualmente, Antonio Caro recontextualizó la palabra "Colombia" con el estilo de letra publicitaria de la palabra "Cocacola" creando un agudo cuestionamiento político. En los ochenta las intervenciones de Adolfo Bernal en el espacio público, propiciaron resonancias sonoras de asociaciones de palabras cuyos significados en ocasiones eran inconexos. Asimismo, María Teresa Cano exploró múltiples relaciones entre iconografía y palabra, generando intensas correspondencias poéticas. En los no-

venta, las pinturas de Fernando Uña le dieron un contexto irónico y cuestionador a los escritos de diferentes críticos de las artes plásticas del país, llegando también a materializar estos enunciados mas allá del lienzo y del color, como performance que resignificaba con los énfasis de la voz, los textos como discursos de caudillos políticos. Y en los últimos años, los dibujos de Johanna Calle, han indicado entrecruzamientos donde crítica social, poesía o gestualidad rítmica, conceptualizan contundentes relaciones entre significados, imágenes, objetos, colores y formas.

Asimismo, en años recientes, desde el otro lugar, la literatura, el poeta Tomás Segovia en su discurso del Premio Juan Rulfo 2005 en México, define los nexos entre literatura y arte como situaciones contextuales: "Creo en el uso de la literatura y el arte. Para empezar, en el uso en el sentido que tiene el término para los lingüistas. El uso en ese sentido es muy exactamente la puesta en contexto... es contexto el mundo al que se confronta el texto..." y más adelante añade: "No creo que el arte y la poesía sean un mundo aparte donde no se aplican las exigencias, las búsquedas, las preguntas y los anhelos del resto de la vida humana."

Todas estas encrucijadas, estos caminos que se bifurcan o se unen, demuestran las múltiples articulaciones entre las gestualidades de la escritura y la iconografía, entre la plasticidad de la palabra enunciada y sus diferentes posibilidades significativas. Procesos paralelos a la emergencia de la inscripción de los signos como pintura y escritura, claramente señalados por André Leroi Gourhan en su paleontología de los símbolos. <sup>U</sup>



▲ Antonio Caro. *Colombia*, 1976

JUAN ÁLVAREZ



Jaime Manrique: *Our Live Are The Rivers*, Rayo, 2006. (*Nuestras vidas son los ríos*. Traducción de Juan Fernando Merino, Alfaguara, 2007).

La vida, alegrías, humillaciones y conquistas de Manuela Sáenz. El legado político liberal, las artimañas diplomáticas y las estrategias de supervivencia. Su mundo íntimo junto a sus esclavas, sus pocas amistades, su final miserable, visualmente aterrador. Varios catálogos, sofisticados o rústicos, podrían formularse. Estarían bien: aproximarían, iluminarían, con seguridad se acercaría a una descripción suficiente y sin embargo un extraño sabor queda siempre que se trata de hablar de la última novela de Jaime Manrique por este camino. ¿Por qué? ¿Qué clase de enigma no despeja?

En uno de sus solicitados talleres de creación literaria en el MFA de la *Universidad de Columbia* en Nueva York, Manrique pregunta a sus estudiantes por los temas que les preocupan, los temas que invaden sus vidas, los temas que les penetran por las entrañas y les quitan el sueño. Los temas, en síntesis, sobre lo que quieren escribir. Los estudiantes se miran perplejos y apenas posan rostros que parecen querer decir *trágame tierra*. "Themes? What's he talking about?" siguen murmurando en clave de silencio y miradas veloces, seguros de su educación sofisticada en la tecnología y los nuevos medios.

¿Por qué no es menos difícil aproximarse a *Nuestras vidas...* desde una pregunta supuestamente avejentada como la pregunta por su tema? Se dirá que el reseñador se enreda, pierde el rumbo, avanza y no consigue entregar una razón mínima para que el lector pueda tomar la decisión de comprar o no el libro, o de hacer el esfuerzo de sonsacárselo al vecino que ya lo compró. Todo esto es cierto. Pero no menos lo es aquello que estos tres párrafos tratan de comunicar: la última novela de Manrique se viste desde

la historia de Manuela Sáenz, sí; se desnuda desde la historia de los conflictos socio políticos de la independencia andina de principios del siglo XIX, sí. Pero también, o sobre todo también, *Nuestras vidas son los ríos* se lee como una novela sobre la contemporaneidad, con lo que podría pensarse que estoy diciendo que los principios del siglo XXI bien se parecen a los principios del siglo XIX, y nada más lejos de la verdad. En otras palabras, el reseñador da vueltas porque le ha entrado un mal poco común dentro de los reseñadores. A la altura de la mitad de su labor debe confesarse: ha leído dos veces la novela de Manrique y todavía no sabe muy bien cómo hablar de ella.

No se tome la confesión anterior como debilidad. Al contrario. Las novelas poderosas dejan sin lenguaje para hablar de ellas. Se agotan en sí mismas, se consumen. Los prejuicios humanos de principios de siglo XXI son bien distintos a aquellos del siglo XIX. Las texturas históricas son bien distintas también. Por eso la insinuación de contemporaneidad debe hacerse con pinzas, pinzas gruesas como para no dejar de hacerse. Al modo quizá de los sofisticados cronistas europeos del siglo XVI, humanistas, abnegados seguidores de la *verdad histórica* y la prosa oceánica, a Manrique le interesa el juego decisivo de la reescritura de la historia. ¿Por qué habría alguien de ocuparse de rescribir la historia dos siglos después de los hechos? Bueno, por un lado, suponemos, porque no le gusta la forma en que esa historia está escrita, no le gusta los énfasis puestos, las consecuencias derivadas de allí. En suma, entonces, Manrique aborda ahora la historia por la misma razón que en sus novelas anteriores había abordado otros territorios: por incomodidad. Porque lo que ve, en la contemporaneidad, no le gusta, y algo le ha hecho sospechar, esta vez, de la existencia de un puente cruel y burlón que se extiende ancho y grueso dos siglos atrás.

Como siempre cabe la posibilidad de estar desvariando habrá que revisar las voces paralelas de las esclavas, quienes junto a la voz de la mujer del libertador (¿o la libertadora de la mujer?) tejen la trama, los complots en los que se vio envuelta la Sáenz y las miserias de una sociedad pacata, prejuiciosa, dispuesta a escandalizarse

al precio que hiciese falta. Habrá que revisarlas, distinguirlas, preguntarse por la independencia crítica de Natán, ligeramente menos cercana a Manuela y por lo mismo capaz de apreciaciones agudísimas sobre los subterfugios y corrupciones connaturales al poder. Habrá que hacer muchas cosas. Nunca, eso sí, dejar de disfrutar de una prosa como la de Manrique, una prosa que con premeditada distracción califiqué hace un momento de oceánica, concreta y ancha, como el faro que igual ilumina las rocas de la costa o el barco que se aleja. 

CLAUDETTE WILLIAMS



Rose Mary Salum: *Spaces in Betwen (Entre los espacios)*, traducción de Debra Andrist. Cooper Hands, 2006

Female Latin American authors are now well established as practitioners of short story writing. Their contributions to this genre have created a distinct category within the canon. *Entre los espacios*, Rose Mary Salum's collection of twelve stories is a significant addition to this corpus. A striking feature of the work is the versatility of the author's creative talent, demonstrated in her manipulation of different literary modalities. The stories bear witness to her mastery of the art of navigating within the short story's time-space boundaries as each tale interweaves synchronic and diachronic views of human experience. In one of the shorter pieces, "De color arena" [The Colour of Sand] Salum deftly encodes the story of a life of hardship and material deprivation in the telescopically detailed snapshot of a disembodied and worn pair of hands. "Pa' lo que me importa" [For all I care] presents the coming together in a single moment of past, present and future in the woman's grieving over the death of her husband. As she contemplates the prospect of her two sons repeating the history of their father who

died at the hands of kidnappers, her lament conflates acknowledgement of the suffering of past spousal abuse and retrospective admission of the benefits, both material and mental, of marriage. The expanding waves of the female narrator's memory in "El cisne" [The swan], enable her to both recall ruefully moments in her personal history, and to inscribe a new meaning on the past from the vantage point of the present.

Since the second half of the last century female writers of the region have shown a tendency to transform or parody consecrated works in the male-dominated literary canon. Signs of such a disposition appear in this collection's first story "Aguántame tantito más," [Wait just a little bit more]. The story focuses on the proverbial plight of the poor rural Mexican. In both theme and stylistic economy it brings to mind a Mexican precursor, Juan Rulfo who published *El llano en llamas* (The Burning Plains) in 1955. The monologue of the unnamed single mother in Salum's story expresses simultaneously her awareness of a history of neglect of the poor by the state authorities, her valiant struggle against the ruin caused by an implacably hostile physical environment, and her preoccupation with safeguarding the well being of her son in the midst of the nature's devastation. Unlike Juan Rulfo's representation of a similar reality in tragic terms, however, Salum's tale allows self reliance, reliance on community, the will to endure, and the endurance of the nurturing maternal spirit to emerge as significant themes.

Its cynical allusions to religion also marks the collection's Latin American pedigree. In "De color arena" [The colour of sand] the scepticism assumes a subtle tone: the praying posture of the owner of the pair of hands and the staging of the scene within a church are an ironic pointer to the futility of religious faith. In the case of "Pa' lo que me importa." [For all I care], however, undisguised heresy is fundamental to the outlook of the female protagonist whose antipathy towards her sanctimonious community and religious culture hardens in the face of her material tragedy.

Despite the foibles of the characters, their portraits are sketched with compassion. Disclosure of these frailties allows the reader to recognize the characters' humanity. Salum's creations are the products of their time, determined by their social and cultural circumstances. Prostitute and homosexual find a place in these stories alongside the more socially acceptable characters. The pragmatism motivating the mother's grief for her dead husband in "Pa' lo que me importa." [For all I care] is mitigated by self-denying love

for her sons which enabled her to suffer years of abuse at the hands of an alcoholic husband, and her failure to find solidarity with her hostile community. Embedded beneath the theme of the frailty of human life and the inevitability of death in "Siempre firmes." ["Forever strong"], is the theme of homosexuality in Latin America where a high value is placed on fixed notions of masculinity. This ironic and poignantly tragic story, recounts the experience of an old man at the point of death who, in order to maintain his public image, has spent his life hiding his homosexuality behind a grotesque mask of *machismo*. His fear of embracing his "feminine" side leads to self-alienation, vitiating in the process his relationship with his "less-than-macho" son whom he tries to chide into denying his essential self. The criticism in this story is directed less at the old man's intransigence and hypocrisy as an individual, and more at the cultural environment that tolerates no deviation from its rules of gender behaviour.

Some stories transcend a specific social context and embrace timeless metaphysical themes such as death, dream and desire. Others treat contemporary human and global problems such as the human dislocation that rapid technological expansion has caused (Entremés, entrada y despedida) [Side Dish, Entrée, Final Course] and the casualties of environmental degradation thematized in "Agonía de las estrellas" [Agony of the Stars]. Fashioned as an allegorical fable, the latter story laments the loss of a world of primeval innocence akin to the prehistoric world of Macondo in García Márquez's novel *One Hundred Years of Solitude*. However, the apocalyptic outcome of the novel is averted in Salum's story, and the end of the odyssey of the child-protagonist Shuang-lee promises the restoration of a Utopian past "when all creation was one."

Gender-consciousness, now a hallmark of women's writing almost universally, is a significant dimension of Salum's fictional universe. Issues of gender simmer beneath the surface of many stories. Two points to note in the collection, however, are the absence of a strident feminism and the interest in projecting the gender theme from a male perspective. "Hasta que la vida me alcance" [Until Life Gets Me] places a commonplace heterosexual relationship in an unusual light. The scenario of the story is the union of a wealthy, sexually impotent man and a significantly younger prostitute. Making Adelaida into his Romantic idol, Pablo acknowledges and compensates for his sexual impotence and satisfies his desire for communication, for she, having tired of commodified sex, appeases through him

her yearning for respect, protection and *paternal* love. Salum has transformed their "aberrant" relationship into an acceptable arrangement of mutual convenience. In revealing alternately the consciousness of each character, Salum privileges the male perspective by using Pablo's first person voice, while an omniscient narrator relays Adelaida's thinking. Happiness and fulfilment, though translated differently by each, ensue for both. "Hasta que la vida me alcance" incorporates the title of the collection, invoking the interstices

*Entre los espacios* promotes tolerance of difference and the notion of unity in diversity. This is the idea that is refracted through the theme of "El sueño de Odette" [Odette's Dream] a story which proposes a bridging of the often overlooked divide between women who choose to play traditional roles, on the one hand, and their counterparts who choose a feminist path, on the other. Two women—a longsuffering traditional wife who depends on her husband's love for self-validation, and her liberated, self-reliant modern sister—are the protagonists of this story. The latter, whose perspective controls the discourse in this story, is shown as non-judgmental in her compassion for and her acceptance of her younger sister's posture. Sisterly love, in both literal and figurative senses, is celebrated as transcending erotic love in value and endurance. A corollary of the promotion of female bonding, it is implied, will be the displacement of conventional perceptions of such difference as divisive. To highlight this vision of female identity the author uses a strategy reminiscent of the short story, "Cuando las mujeres quieren a los hombres." [When Women Love Men], written by Puerto Rico's Rosario Ferrés. The narration shifts surreptitiously from the monologic epistolary mode into a dialogue in which the voices of the two sisters become (con)fused and indistinguishable.

Its coverage of a wide variety of human experiences, situations, relationships and emotions also enhances the collection's appeal. Another of its significant achievements is the dexterity with which the author has tailored the linguistic register to the narrative situation in each story. Discourse and theme complement each other. Salum moves with consummate stylistic ease from the Mexican vernacular in one story to the discourse of standard Latin in another. She draws on Latin America's fertile narrative tradition, by incorporating the polyphonic narrative popularized by Peru's Mario Vargas Llosa and other writers of the 1960's, the fictional enigma of the kind created by Jorge Luis Borges and Julio Cortázar in their short stories, as well as the old-fashioned

story telling modeto which female writers have returned since the later 1970's. Some stories relate to the specific Latin American national context. These alternate with stories featuring characters of various ethnic backgrounds—Lebanese, Chinese, Russian—thereby insisting on the multicultural make-up of these societies. “Las voces del agua” [Voices of Water] is an example of how Salum has transposed an old Latin America literary convention on a new cultural reality. In the earliest tradition of Latin American literature *costumbrismo* or the literary expression of anthropological themes was based on the life of the Amerindian peoples, and was later associated with representations of the African-derived cultural ethos. Increased crossing of national borders in the twentieth century has made other ethnic groups and their culture important constituents of various Latin American nations. Salum incorporates the *costumbrista* method applying it to the new immigrant sector. The account of Lebanese tradition in “Las voces del agua” highlights the immutable patriarchal restrictions faced by Naidín, in her timeless quest for a self-constructed identity that befits her location in the contemporary world. In this way Salum has expanded her vision to encompass experiences and concerns which resonate beyond the boundaries within which the characters function. Her collection is an example of one of the directions of post 1960's Latin American narrative. The heterogeneity that defines the substance, representational modes and worldview of this collection, as well as the sublimation of some stories to a mythical and allegorical plane constitute a clear ecumenical statement and places *Entre los espacios* comfortably within the space of postmodern narrative fiction.  (Previously published in *CQ Review*.)

#### FRANCISCO SEGOVIA



Jorge Brash: *La alcayata*, IVEC, Cuadernos de Veracruz, Veracruz, 2006.

La brevedad suele ser un ejercicio muy largo. Así como a los alquimistas podía tomarles toda una vida producir una mínima pepita de oro, así también hay poetas que lo son todos los días, a todas horas, pero al final de su vida sólo nos han mostrado un puñado de poemas, si es que algo nos han mostrado. ¿Qué los constriñe de este modo?

Casi siempre, como a los alquimistas, una aguda conciencia del material con que trabajan; una conciencia se diría que dolorosa. Su poesía brota de una perplejidad y un enamoramiento ante las formas, y les es difícil desprenderse de ellos con limpieza; es decir, desbrozando pacientemente su pepita de la ganga, pero sin presumir el esfuerzo, sin dejar que sea el esfuerzo lo que dé valor a su obra. Como siempre sale arañada del matraz, la quinta esencia debe tomarse el tiempo necesario para sanarse las heridas y salir limpia al mundo... Pero no es el triunfo final lo que nos fascina de los alquimistas, como no es tampoco el beso final de la película lo que nos lleva a verla. Lo que nos fascina es el proceso, la historia que ahí culmina. No el oro por el oro sino por la pasión y la locura que implica perseguirlo. No el oro sino su destilación, el acucioso método del sabio que hace al oro merecer finalmente el adjetivo de *filosófico*. Digo esto porque los legos, cuando vemos oro, vemos siempre lo mismo, pero el sabio distingue a simple vista el oro elemental del oro filosófico. En el primero sólo ve oro vil—si esto puede decirse—; en el segundo, en cambio, mira la evidencia de que la obra se ha cumplido. Y entonces desprecia el oro y admira la obra. Puede vender su pepita, o arrojarla a los cerdos. Pero ahí termina la fascinación. Para él y para nosotros. El alquimista alcanza la inmortalidad: fin de la película.

Creo que fue una empresa de este tipo lo que hizo tan parcas las obras de Gorostiza, Villaurrutia, Cuesta, Chumacero, González Durán. Y si a veces estos poetas nos dan una impresión de frialdad es porque, en efecto, todos ellos han sentido que debían dejar enfriar la llaga mineral antes de mostrar su pepita al público; que debían lavar su oro en agua fresca. Su parquedad es un recato, un pudor—o, como diría Jorge Cuesta, una reserva. Pero, si miramos un poco más de cerca, veremos que el enfriamiento, por sistemático que sea, es él mismo un acto de la pasión, una fase en las ardientes sublimaciones de su alquimia. Ésta es la parte fascinante. El resto, si se quiere, es epifanía, o revelación... No lo digo con ironía. Es quizá cierto que los poetas de esta clase buscan la iluminación, pero la iluminación en cuanto fin es un *non plus ultra*, algo que culmina y ya no tiene más allá; y si bien eso es *lo que buscan*, no es en cambio *lo que les interesa*, porque su interés está en los medios, en el proceso, en la actividad. Más que la impasible, inmóvil eternidad, lo que persiguen es una *Muerte sin fin*... Un verso de Gilberto Owen mira esto mismo desde otro costado. Dice: “También se llega al cielo por la carne”. Aquí el poeta acepta que quiere ir al cielo, sí, sólo que no

ahora—no ahora que todavía tiene carne— sino después, cuando la carne se haya agotado y se haya vuelto triste. Uno oye en esto el ruego que San Agustín le hizo a Dios cuando aún andaba entre los gnósticos: “Señor, concédeme castidad y continencia... sólo que no ahora mismo”.

Ésta es la clase de posposición a que se entrega Jorge Brash en *La alcayata*. Porque quiere prolongar su placer, sí, pero también porque ese placer es una pasión, y las verdaderas pasiones son estériles: se desvanecen en cuanto dan fruto. Por eso puedo imaginármelo rumiando décimas durante días y días para luego, al terminarlas, dejarlas pacientemente abandonadas, a que se enfríen en el cajón de su escritorio, si no es que tan solo en su memoria. Aunque no lo sé de cierto, me parece que Brash sólo publica a regañadientes, después de resignarse a la monserga de hacer para sí mismo un trabajo que en cambio hace gozoso para los demás: seleccionar, corregir, formar un libro. (Hay que recordar que Brash es traductor, editor, director de la legendaria revista *La Palabra y el Hombre*.) No es pues que a Brash le parezca una monserga el trabajo; lo que le parece una lata es tener que hacerlo *para sí mismo*. ¿Por humildad o por soberbia? Quizá por ambas. Si una obra suya ha de salir de entre las llamas del atañor, entonces habrá de salir limpia y como recién bañada, sin presunciones ni aspavientos. Miren ustedes si no esta décima, que Brash dedica a Ángel José Fernández, pero que nosotros podemos leer aquí como declaración de una poética: “Pluma de punto perfecto/ solicita mano diestra/ que la lleve por la senda/ accidentada del verso.// Con el concurso del sueño,/ juntos habrán de pasar/ los meandros del azar/ y la atracción del abismo,/ confiriéndole a su ritmo/ la andadura de la mar”.

El poema es emblemático. Aquí no es una musa etérea y caprichosa quien reclama el arte del poeta sino la pluma material quien solicita sus oficios; y no es la inspiración de la musa quien guiará al poeta hacia la iluminación sino que la pluma se dejará guiar por la mano del poeta a través de “la senda accidentada del verso”. *Del verso*, no del poema... Tratamos con el arte de un artesano.

Con todo, Brash no cierra del todo los ojos a los misterios de la inspiración, pues sabe que pluma y mano “habrán de pasar / los meandros del azar / y la atracción del abismo”, aunque a fin de cuentas la aventura sólo culmine cuando alcancen la base sólida del ritmo—ése que le hace decir *me-an-dros* y no *mean-dros*—; ese ritmo que es “la andadura de la mar”. El poema se titula “Aviso” y está escrito como en broma para

la sección de Avisos Clasificados de un periódico. Pero no puede ocultar que es algo más (mucho más) que una mera ocurrencia en verso, dictada por una musa descarriada a los oídos de un viejo bardo en los portales de algún zócalo de pueblo. Y para probarlo están, de nuevo, esos “meandros del azar” que trazan juntas pluma y mano: una escritura —una escritura que dibuja meandros, como los ríos, o como algunas orillas escarpadas de la mar, donde hay por cierto un abismo desde el que se oye el embate acompasado de las olas.

Son esos breves rasgos personales los que hacen valiosa la forma, como sabe todo buen oficial de un oficio. Y tal parece que a Brash esto le parece tan evidente que hace avanzar su libro desde el plano más puramente artesanal y técnico, el de los ejercicios menos riesgosos (porque de todas formas un ejercicio siempre implica un riesgo), hasta la franca experimentación. En medio nos quedan poemas de un oficio que se da ya por descontado, pero también de una imaginería que alcanza sutilezas increíbles, como la de estos versos, que describen un gato: “y en el huerto del vecino, tras la cerca,/ una voluta de humo/ se despereza./”

Es exacto. Un gato esponjado y holgazán, como debe ser un gato... Y hay por cierto muchos gatos en el libro. He aquí otro, de un poema titulado “Felino”, donde el metro y la rima comienzan a emborucar la brújula canónica y, aunque aún se conservan como una especie de reminiscencia, avanzan casi casi “a oscuras y en celada”: “Espiral, casi un círculo,/ se repliega en sí mismo/ a la caricia del sol./ Orbitando la noche desde el sueño,/ en su caída encuentra/ la alborada lunar,/ imagen del silencio/ que un susurro taldra,/ enfundadas las garras/ para no perturbar/ el líquido sosiego”.

La extrañeza del primer verso —que termina en esdrújula (*círculo*), pero rima con grave (*mis-mo*)— nos pone ya sobre aviso de lo que vendrá. La estructura de las rimas se desordena (i-o, í-o, ó, e-o, e-a, á, e-o, a-a, a-a, á, e-o) y los versos —que no son diez ni catorce, como en las décimas y los sonetos que tanto practica, sino extrañamente once—, se dividen en nueve de siete sílabas, uno de once, y otro... ¡de ocho! La tradición no

hace esto. Mezcla versos de once y siete todo el tiempo; nunca de siete y ocho...

Pero no quisiera entretenerme demasiado en esto, pues quiero pasar al final del libro antes de que la memoria borre el primer poema que cité, y compararlo con este otro, que no tiene título pero que, aun debidamente precavido, se deja caer en ese abismo del que el otro poema era sólo un “Aviso”: “He venido a entender tal vez muy tarde/ que en el silencio de la noche/ hay una voz que llama/ a transcribir sin duelo su dictado./ Esa voz desvincula del tumulto/ que el oído confunde, y precave/ del abismo insondable. No sé adónde/ me llevará su ritmo, pero en cada/ rincón del alba la siento latir”.

Si la voz late en los rincones, es que late oculta. Y, para mostrar esto de bulto, Brash “esconde” las rimas de fin de verso y acentúa en cambio las internas. Quiero decir que también aquí hace algo que la tradición no hace: separa sus rimas por más de dos versos. *Tarde, noche y llama* riman con *precave, adónde y cada*, pero entre cada palabra y su rima median ¡cuatro versos! —una distancia que el oído ya no abarca. Entre las dos tríadas hay dos versos que van sueltos y sin rima, como va sin rima el último verso, que tiene además otras peculiaridades: es el único que termina en palabra aguda y es el único que no se mide como los endecasílabos canónicos, dantescos, sino como los “provenzales” (acentuados en cuarta y séptima). Sin duda Brash lo coloca ahí adrede, para mostrar también de bulto lo que sus palabras dicen “en espíritu”; a saber, que el poeta no sabe a dónde lo llevará el ritmo de esa voz que ahora oye, aunque muy tarde...

¿Qué significa el reconocimiento de esta tar-danza? Quizá nos lo responda el antepenúltimo poema del libro, que va sin título y está formado, escuetamente, por dos versos heptasílabos. Dice así: “Hay que abismarse tanto/ que se llegue a la antípoda”.

¿Es esto una promesa? Si se abismara tanto, los hombres de las antípodas lo verían surgir del abismo y tal vez, para su sorpresa, plantar de nuevo un pie sólido en su tierra. Porque acaso allá vuelva a ser tan parco y pudoroso como es aquí —cosa que nos hace sospechar aquello de “trans-

cribir sin duelo” la voz de la noche—, pero en cualquier caso ya no podrá rechazar la experiencia de haberse dejado llevar por esa voz, que lo seduce y lo convoca... Aunque ¿no son estos últimos dos poemas prueba de que lo ha hecho ya? Quizá —porque en ambos parece que él mismo se ha convertido en el elemento que su alquimia quiere transmutar—, pero el libro termina casi inmediatamente después de estos poemas... ¿Por simple pudor? ¿Por conciencia de que ahí acaba una fase de la obra y comienza otra? No lo sé, pero me queda la impresión de que *La alcayata* se queda en unos puntos suspensivos (no en un “Fin” sino en un “Continuará”) y de que tal vez eso pueda leerse como una promesa. Pero, si en verdad ése es el caso, entonces sólo hay dos cosas que puede prometernos: o el silencio, o un libro imperfecto. Porque a un libro perfecto como *La alcayata* sólo puede seguir un libro imperfecto, o el silencio.

Yo no puedo dejar de esperar lo primero, si por *imperfecto* entendemos lo que representan los *Pequeños poemas en prosa* frente a *Las flores del mal*; es decir, si podemos asociar con la imperfección el punto en que Baudelaire sintió que lo rozaba “el viento del ala de la imbecilidad”, mientras daba a la imprenta la edición definitiva de *Las flores del mal* y la primera de los *Pequeños poemas en prosa*. Porque ¿quién sabía en ese momento que los poemas de Baudelaire, en verso y en prosa, eran ya entonces lo que hoy son para nosotros? Baudelaire mismo, sin duda —aunque con la amargura de ese soplo de “estupidez”—, y dos o tres alquimistas de su entorno, pero no más. Quizá, queriendo abismarse hasta las antípodas, Brash esté sintiendo el roce ese viento, y quizás intuya que en efecto bastan dos o tres alquimistas que en algún momento sepan distinguir el oro vil del oro filosófico. No sé si los encontrará en su entorno, o siquiera en su día, pero creo que la mera posibilidad basta para que se eche a los hombros la empresa entera. Ojalá.



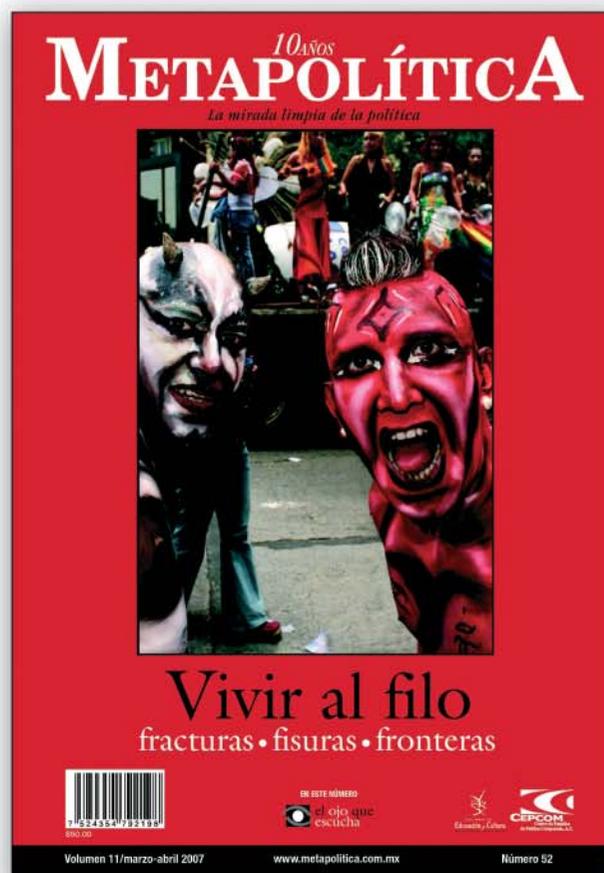
# 10 Años METAPOLÍTICA

En su número 52 presenta el dossier

## *Vivir al filo* *Fracturas, fisuras, fronteras*

Reflexiones sobre delimitaciones y fallas en distintos territorios: desde el cuerpo hasta el conocimiento y la sexualidad, atravesando la geopolítica, el derecho, la cultura, la filosofía y la religión.

Escriben: Martín Barbero, Carbonel, Palti, Yépez, Ychya, Marquet y Larar Klahr, entre otros.



De venta en librerías, Kioskos y Sanborn's  
[www.metapolitica.com.mx](http://www.metapolitica.com.mx)



## Publicidad para ti

en diferentes productos:

- Bolsas
- Papel metalizado
- Papel transparente (tipo celofán)
- Papel couche
- Cajas para corbata, CD y joyería
- Folders y cartulinas

### MUNDO GRAFICOLOR, S.A. de C.V.

ACERO NO. 12, COL. ESFUERZO NACIONAL, ECATEPEC, EDO. DE MEXICO, C.P. 55320  
Tel.: 52(55) 5699-2040, Fax: 52(55) 5569-7620, Lada sin costo: 01-800-4726567  
[ventasmun@grpcolor.com](mailto:ventasmun@grpcolor.com)

**TU** logotipo aquí...  
y aquí... y aquí... y aquí...



ii La distinción en envoltura de regalos !!

ALBERTO GODOY  
Original and Giclee Available  
www.albertogodoy.com / albertocarratala@yahoo.com  
tel. 281 493 0352



# Fire for the Mind



# AGNI

*International  
Literature, Art, and Ideas*

**AGNI MAGAZINE**  
BOSTON UNIVERSITY  
236 BAY STATE ROAD  
BOSTON, MA 02215

sample \$10 • 1 yr. \$17 • 2 yrs. \$31 • 3 yrs. \$44  
(Canada add \$3/year • other int'l add \$6/year)

AGNI@BU.EDU • WWW.AGNIMAGAZINE.ORG

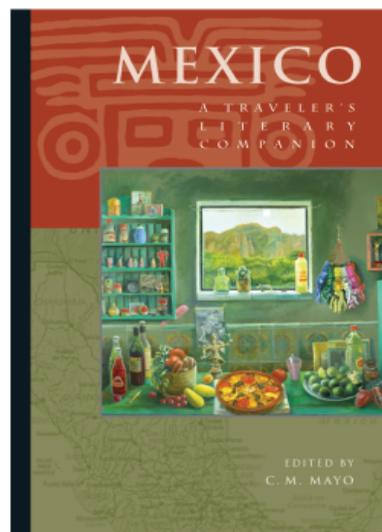


# DUNBAR *Galleries*

5175 Westheimer, Houston, Tx. 77056  
Gallería III, Level II



[www.dunbargalleries.com](http://www.dunbargalleries.com)



# MEXICO A TRAVELER'S LITERARY COMPANION

EDITED BY C. M. MAYO  
author of *Miraculous Air*

Not a guidebook but a dazzling collection of contemporary Mexican fiction and literary prose—many translated into English for the first time.

\$14.95 / 256 pages / ISBN 1-883513-15-4

“This is how Mexico looks, tastes and feels, and how its writers write about it. . . . This is a book to throw in a suitcase or *mochila* (backpack) on the way to Mexico or just settling into a favorite patio chair. It will open your eyes, fill you with pleasure and render our perennial *vecinos* a little less *distante*.” —*Los Angeles Times*

## WHEREABOUTS PRESS

1111 8th Street, Suite D, Berkeley, CA 94710 / (510) 527-8280 /  
[www.whereaboutspress.com](http://www.whereaboutspress.com) & [www.cmmayo.com](http://www.cmmayo.com)

# Tameme

chapbooks ~ cuadernos

#1

**Carne verde, piel negra**  
por Agustín Cadena

Translated by C.M. Mayo as  
**An Avocado from Michoacán**

~

[www.tameme.org](http://www.tameme.org)

## Juan Carlos Barbosa, DDS



### SERVICIO FAMILIAR

- ✓ Odontología general y cosmética
  - ✓ Hacemos coronas, dentaduras y puentes
  - ✓ Blanqueamientos, limpiezas
- Atendemos emergencias el mismo día

713 524 6900

[www.barbosadental.com](http://www.barbosadental.com)

2202 Richmond at Greenbriar - Houston, TX 77098

Aceptamos la mayoría de los seguros

Facilidades de pago con crédito aprobado